

# Lyden av en følelse

En studie av følelser i filmmusikk

Åge Reite

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for teater- og musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høstsemesteret 2005

# 1 Sammendrag

”Lyden av en følelse” er en praktisk og en teoretisk oppgave som har som formål å belyse hvilke musikalske muligheter det ligger i å benytte seg av konturteorien i komponeringsprosessen. Fokuset for oppgaven er en analyse av musikken til dokumentafilmen ”Pappa, hvor ble du av?” med problemstillingen

*Hvordan kan man formidle følelser i musikk ved å anvende assosiative teorier og ”konturteorien” ved komponering av musikk til bilde?*

Formålet med å analysere egenlaget musikk var blant annet å prøve å avdekke noe av det intuitive som skjer i komposisjonsprosessen når man forsøker å uttrykke følelser gjennom musikk. I analysen av musikken har jeg forsøkt å plassere musikken og forståelsen min av musikk og følelser inn i en musikkfilosofisk tradisjon der jeg har belyst assosiative teorier og Peter Kivys konturteori som en annerledes og til dels opponerende teori. Videre har oppgavens formål vært å anvende teorien på en ny måte. Dette er gjort ved å konkretisere teoriene i en musikalsk analyse, der den første delen tar for seg analyse som går i tråd med assosiative teorier. I den andre delen, eksperimentdelen, har jeg forsøkt å eksemplifisere dette ved å lage ny filmmusikk, og da med utgangspunkt i enkelte variabler, som her var tempo, dynamikk og melodisk kontur på bakgrunn av konturteorien. Den største metodiske utfordringen ligger i nærheten til forskningsobjektet, som er min egen komposisjon. På den annen side gir nærheten en tilgjengelighet til tema; komposisjonsprosesser. Gjennom eksperimentet og konturteorien nærmer man seg en slags hypotetisk-deduktiv framgangsmåte til komposisjonen, som innenfor musikkvitenskap er annerledes og representerer en noe upløyd mark. Dette kan være en nyttig innfallsvinkel til å komponere musikk til bilde, ikke først og fremst som eneste modell, men i en kombinasjon med andre innfallsvinkler der konturteorimodellen kan gi innspill i den kreative prosessen.

## 2 Forord

Musikkvitenskap er et utfordrende felt å utforske. Musikk er et område som ikke til vanlig blir forbundet med vitenskap, og som ofte kommuniserer mer enn det man kan klare å greie ut om teoretisk, eller i det hele tatt verbalt. Musikk formidler det udefinerbare, ånd, følelser. Jeg har blitt satt til veggs flere ganger, både da tema ”musikk og følelser” er utfordrende, men også da det som jeg selv vanligvis bare uttrykker gjennom toner skal defineres, fastholdes.

Masteroppgaven er derfor et resultat av en langvarig og krevende prosess. Jeg kan ikke helt ta æren for alt selv - det noen viktige personer skal takkes:

Ingrid og Isak

Arnt Maasø og Hans Thorvald Zeiner-Henriksen

Simen Fjeld, Trond Kleven og Thomas Reite

Oslo, august 2005

Åge Reite

### 3 Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Sammendrag</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>Forord</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>Innholdsfortegnelse</b>	<b>4</b>
<b>4</b>	<b>Innledning og problemstilling</b>	<b>5</b>
4.1	Avgrensninger og oppbygning	6
<b>5</b>	<b>Teoretisk og musikkfilosofisk drøfting</b>	<b>7</b>
5.1	Forhold mellom teori og praksis	7
5.1.1	Kan musikk formidle følelser?	8
5.1.2	Følelser gjennom eller i musikken?	9
5.1.3	Konvensjon og assosiasjon	10
5.1.4	Musikk som språk	11
5.1.5	“Arousal theories”	13
5.1.6	Ekspresjonsteorien	14
5.2	Musikk uttrykker noe større enn seg selv	14
5.3	Konturteorien	15
5.3.1	Innhold	16
5.3.2	Kroppens ytre avslører det indre	18
5.3.3	Fra synlig kjennetegn til musikalske tegn	19
5.3.4	Fra musikk til mottakers følelser	19
5.3.5	Kritikk	20
5.3.6	Konturteorien og film	21
5.4	Musikkens funksjon i film	21
<b>6</b>	<b>Metode</b>	<b>23</b>
6.1	Valg av metode	23
6.1.1	Kvantitativ og kvalitativ metode	23
6.2	Å analysere filmmusikk	26
<b>7</b>	<b>Assosiativ analyse</b>	<b>27</b>
7.1.1	Presentasjon av dokumentarfilmen	27
7.2	Prosess og oversiktsanalyse	29
7.2.1	Prosess og kontakt med regi og klippeansvarlig	29
7.2.2	Oversiktsanalyse av fem temaer	30
<b>8</b>	<b>Konturteori og filmmusikk – et eksperiment</b>	<b>37</b>
8.1	Analyse	37
8.1.1	Eksperiment Del 1: Barnesoldater	37
8.1.2	Beskrivelse av bildematerialet og musikk	38
8.1.3	Eksperiment Del 2: Siste strekning før flyet	41
8.2	Resultat	44
<b>9</b>	<b>Reflekterende oppsummering</b>	<b>46</b>
<b>10</b>	<b>Referanseliste og vedlegg</b>	<b>50</b>

## 4 Innledning og problemstilling

For noen mennesker er musikk synonymt med følelser, og de aller fleste forbinder ofte noen typer musikkstykker med bestemte følelsesopplevelser. Musikk og følelser er nært forbundet med hverandre. En lingvistisk pekepinn på dette er at vi ofte i dagligtale beskriver musikk med emotive termer. Som Peter Larsen formulerer det:

”Til daglig beskriver vi hele tiden musikk og musikkopplevelser med adjektiver som henvisninger til grunnleggende menneskelige følelser. Vi taler om ”glad” og ”dyster” musikk, om ”sørgmodig” og ”melankolske” melodier, osv.” (Larsen 2005, s.74)

Hvorfor oppleves denne koblingen så tydelig, og hvordan kan man si at musikk inneholder en bestemt følelse? Jeg vil i denne oppgaven undersøke forholdet mellom musikk og følelser i film der jeg hovedsakelig skal se på tema fra to teoretiske innfallsvinkler, henholdsvis assosiative teorier<sup>1</sup> og konturteorien<sup>2</sup>. Analyseobjektet er musikken til dokumentaren ”Pappa, hvor ble du av?”<sup>3</sup>. Musikken til programmet er laget i to faser, der musikken til den første fasen primært er komponert på bakgrunn av en assosiativ innfallsvinkel. Fase to er en rekomponering og en nykomponering av musikken, der konturteorien er benyttet som teoretisk innfallsvinkel. Analyseobjektet er valgt fordi det er et følelsesladet program<sup>4</sup>. Dels skyldes at det omhandler en sann historie, og dels kjennetegnes det ved at klippingen av programmet gjør at ”en og en ” følelser vises fram av gangen. Jeg er interessert i å undersøke er hvordan man musikalsk kan formidle en følelse, og hvordan komposisjonsprosessen kan la seg belyse ut fra musikkfilosofisk teori.

---

<sup>1</sup> Begrepet assosiative teorier brukes i denne oppgaven som en sekkebetegnelse på en retning som inneholder mange underteorier. Men fellestrekkene ved dem er blant annet bruken av fastlagte og ”nedarvede” musikalske koder i komposisjoner. Musikken referer til noe utenfor seg selv. Peter Kivy (2002) peker på at komponister i vår kulturkrets har gjennom mange år etablert ”faste” mønstre og assosiasjoner mellom følelser og musikk. ”We know the latter because for well over 300 years composers have consistently utilized just those musical listeners, perceive to be the features responsible for the melancholy, cheerful, fearful emotive qualities we hear in textless music, as well as the features that make the music appropriate to the emotive tone of the texts the composers set. This is not a philosophers pipe dream but a basic fact of musical listening, and of the craft in the West for centuries”(Kivy 2002 s. 36)

<sup>2</sup> Peter Kivys konturteori er en motsats til den assosiative innfallsvinkelen. Den avviser at musikk må referere til noe utover seg selv, men påstår heller at en følelse er en innbakt attributt i musikken. Konturteorien er utarbeidet av Peter Kivy, teorien har flere versjoner, der Stephen Davies ”emotion characteristics in appearance” er den likeste. Begge disse teoriene vil bli grundigere presentert i teorikapittelet.

<sup>3</sup> Produsert av TVinter 2004

<sup>4</sup> Jeg ønsker ikke å kommentere dokumentarens filmtekniske eller innholdsmessige kvaliteter utover at den kan fungere som musikalsk analysegrunnlag for de to innfallsvinklene jeg skal teste ut,

Dette leder meg til følgende problemstilling: *Hvordan kan man formidle følelser i musikk ved å anvende assosiative teorier og "konturteorien" ved komponering av musikk til bilde?*

#### **4.1 Avgrensninger og oppbygning**

Målet med oppgaven er å forsøke å kaste nytt lys over hvordan musikk kan formidle følelser. Assosiative teorier og konturteorien brukes som et teoretisk bakteppe der formålet ikke er å avdekke om disse teoriene fullt ut forklarer hvordan musikk formidler følelser, men heller å se hva som skjer når man aktivt benytter teori i komposisjonsprosessen. Konturteorien settes opp mot en mer assosiativ innfallsvinkel, noe som gjøres for å belyse forskjeller. Forventede funn i oppgaven er imidlertid ikke nødvendigvis ikke å gradere teoriene som god eller mindre god. Isteden er det fruktbart å se på hvorledes forskjellene mellom teoriene kan gi en fruktbar kombinasjon i komposisjonsprosessen.. Min mellomrolle som komponist og teoretiker er gunstig i og med at jeg det gir meg en mulighet til teste ut det teoretiske og det gir meg en nærhet til stoffet. Jeg vil i metodedelen kommentere noen av utfordringene med denne nærheten samt hvilke tiltak som er gjort for å omgå dette problemet.

Oppgaven har ikke som mål å belyse hele det musikkfilosofiske eller musikkvitenskaplige feltet musikk og følelser, men heller å gi en oversikt over sentrale teorier på feltet som er benyttet i den praktiske delen. Oppgaven kunne også tjent på flere analyseobjekter enn kun en dokumentarfilm. Imidlertid tilsvarer dokumentaren i underkant av en times filmmusikk, som er relativt omfattende. Det er også satt begrensninger for skriftlig omfang. Jeg vil derfor med denne masteroppgaven forsøke å skape mest mulig oversikt. Jeg skal gjøre rede for hovedpunkter innenfor teoretisk framstilling, en kort metodisk drøfting og en presentasjon av dokumentarfilmen. Analyse og komposisjon har foregått i to faser. Jeg vil foreta en assosiativt orientert analyse av de ulike musikalske temaene i den ferdige dokumentarfilmen (fase 1), etterfulgt av et konturteoretisk "eksperiment", hvor jeg "rekomponerer" to scener fra filmen (fase 2). Målet med denne framgangsmåten er å finne ut om man kan avdekke noen mønstre i eget materiale som sier noe om hvordan musikk og følelser samhandler. Fase to er å finne ut om konturteorien kan gi nyttige innspill i komponeringsprosessen sammenlignet med en rent assosiativ måte å tilnærme seg dette på.

## 5 Teoretisk og musikkfilosofisk drøfting

### 5.1 Forhold mellom teori og praksis

Hensikten med dette kapittelet er å gi en oversikt over og en beskrivelse av teorier som er relevante i forhold til problemstillingen samt å redegjøre nærmere for konturteorien.

Det kan synes som om det er et sprik mellom teoretikerens og praktikerens innfallsvinkel når det gjelder forståelse av musikk og følelser. Komponistens innfallsvinkel blir godt illustrert i følgende uttalelse av tv-komponist Peter Nashel: "That's really the difference between fiction and documentary: when you work on a feature you're trying to inject the emotional element" (Karlin & Wright 2004, s.181). Ved en praktisk tilnærming til komponering så kan det synes som at man ikke er like opptatt av *hvorfor* det skjer men heller, *hvordan* man kan plassere følelsesmessige "elementer" i musikken. På den annen side er ikke musikkfilosofien opptatt av *hvordan* det gjøres, men *hvorfor* det virker. Selv om musikkfilosofenes forklaringsmodeller varierer, så er det en stor enighet blant lyttere, komponister og musikkfilosofier ikke bare *om* musikken formidler følelser, men enigheten er også stor rundt hvilke musikalske kjennetegn som formidler hvilke følelser.

Furthermore, there is general agreement about what features of music are associated with what emotive qualities. Indeed, this is not just a 'theoretical' agreement among philosophers but a 'practical' agreement among composers and ordinary listeners as well." (Kivy 2002 s.36)

Det er utfordrende å gi en oversikt over teori om musikk og følelser. Dels kommer dette av at det finnes relativt mange og sprikende teorier på området og dels kommer det av at utgivelsesdatoen på de forskjellige bøkene har et par tusen års differanse, noe som gjør at det er et stort sprik i innfallsvinkelen til temaet. Det finnes heller ingen "harde" tall å forholde seg til i motsetning til andre områder innenfor musikkvitenskapen fordi en følelsesmessig respons på musikk kan variere fra person til person avhengig av bakgrunn, dagshumør, kjennskap til musikken og så videre. Dette gjør det vanskelig å si noe enhetlig og uttømmende på området, og jeg ønsker derfor kun å ta for meg noen av de sentrale teoriene rundt musikk og følelser for å se på hvordan disse kan benyttes opp mot analyseobjektet mitt.

### 5.1.1 Kan musikk formidle følelser?

Selv om det som sagt er en bred enighet rundt musikkens evne til å formidle følelser så er det allikevel nyttig å stille grunnleggende spørsmål. Sentrale og viktige spørsmål kan gi sentrale og viktige svar. Et grunnleggende filosofisk problem rundt musikk og følelser er om musikk kan formidle eller inneha følelser i det hele tatt. Hvordan kan organisert lyd<sup>5</sup> føle noe, for så å uttrykke det? Det er en relativt etablert enighet om at et følelsesuttrykk hos et menneske kommer som et resultat av en erfaring av noe. Når man har opplevd noe rystende, så er reaksjonen på det en følelse som for eksempel angst frykt eller redsel. Musikk er ikke et sansende vesen og kan derfor ikke oppleve noe rystende, så hvordan har det seg da at musikk kan uttrykke følelser som det ikke kan ha? Eller som Davies uttrykker det: "Music is not sentient and neither is its relation to occurrent emotions such that it could express them" (Davies 2001, s.25). Den amerikanske filosofen Charles Hartshorne diskuterte dette problemet i boken "The Philosophy and Psychology Of Sensation" (1934) flere år før det ble et tema innenfor musikkfilosofien. Hartshorne påpekte at fargen gul er glad:" yellow is a `cheerful`color, not because it makes us cheerful but because cheerful just is a part of its perceived quality, inseparable from its yellowness. That's just how we perceive yellow" (Kivy 2002 s. 33)

Hartshorne svarer på musikkfilosofien spørsmål ved å konstantere at på samme måte som vi knytter bestemte følelsesuttrykk til fargen gul (som glad), så knytter vi bestemte følelser til musikk. Selv om Hartshorne egentlig bare sier *at* det er slik og ikke *hvordan*, så er han inne på en interessant tanke som det skal kommes tilbake til senere i oppgaven<sup>6</sup>. Man kan også si ut ifra denne observasjonen at persepsjon i forhold til følelser hos ikkesansende vesener er en filosofisk nøtt som gjelder flere områder enn kun musikk. Men det som skiller musikk fra for eksempel fargen gul er at musikk inneholder mange flere variabler en farger i og med at musikk blant annet utspilles i tid og at den som oftest bruker et bredt frekvensregister.

Imidlertid, selv om musikk ikke er et sansende vesen, virker det å ha etablert seg en generell allmenn enighet om at musikk formidler eller uttrykker følelser. Dette synes å være uavhengig om musikkfilosofene kan støtte denne påstanden. Det mest interessante i denne sammenhengen er derfor ikke å drøfte *om* det er en sammenheng, men *hvilke forklaringsmodeller* som benyttes for å forklare sammenhengen mellom musikk og følelser.

---

<sup>5</sup> I decided to call my music "organized sound" Varèse (1962) En definisjon på musikk som ble mer vanlig på 1900-tallet er organisert lyd. Dermed er all lyd definert i forhold til musikk når den på en eller annen måte er organisert i tid.

<sup>6</sup> Tanken om at musikkens følelsesuttrykk kan være innbakte elementer i musikken



### 5.1.2 Følelser gjennom eller i musikken?

Når man videre skal prøve å si noe generelt om hvordan musikk refererer eller uttrykker noe utover seg selv, står de filosofiske problemene i kø. Selv om det som sagt er en generell enighet om at musikk formidler følelser, er man uenige om musikk refererer til bestemte følelser utenom seg selv eller om følelsen er noe man kan finne igjen i musikken som en gjenkjennbar attributt: Formidles følelser *gjennom* musikken, eller er følelsene kvaliteter *i* musikken? Man må skille disse: "...between the expression of emotion *in* music and the expression of emotion *through* music" (Davies 2003, s. 134).

Som jeg skal komme tilbake til så er dette to formidlingsmåter som kan fungere parallelt med hverandre. Begge måtene kan formidle og uttrykke følelser og begge har sine styrker og svakheter.

Diskusjonen rundt hvor følelsene ligger og hvordan den blir formidlet, stammer blant annet fra antikken, og man kan finne likhetstrekk mellom Platon og Aristoteles' tanker om musikk og følelser, og dagens musikkfilosofiske retninger. Man vet egentlig ikke hvordan musikken i antikken lød, men det man vet er at den hadde syv modi (kirketonearter).

The music...was constructed on seven "modes" or scales, each consisting in a distinct, fixed sequence of intervals, giving it a distinct sound quality as well as, the Greeks thought, a distinct "ethos" or mood: each mode, in other words, was associated with a different emotion" (Kivy 2002 s. 15).

Musikken i antikken var primært vokalmelodier med ord akkompagnert av et strengeinstrument som for eksempel lyre. Selv om man vet lite om hvordan det hørtes ut, vet man likevel relativt mye om hva de tenkte om musikk. Det første kjente filosofiske verket som tar for seg musikk og følelser finner man i Platons *Republikken* (Kivy, 2002). Det er der mange mener at musikkfilosofien hadde sin vugge, og det er der det er naturlig å begynne når man kort skal skissere opp noen teorier innenfor feltet. Platon skriver i bok tre av *Republikken* at en melodi komponert i en kirketoneart/modi vil vekke følelser eller stemninger i lytteren som overensstemmer med den tonearten. Han mente for eksempel at det var en modus, (man vet ikke hvilket) hvis melodier kunne utløse krigerske følelser i menn. Tanken bak er at denne bestemte tonearten imiterer eller representerer tonene og aksentene, skrikene og brølene til modige krigere.

”Plato held that the resemblance is between the distinctive speech patterns of a person feeling various emotions, and musical patterns expressing those same emotions.” (Mark DeBellis 2005)

Det er interessant å legge merke til at Platon blant annet la vekt på at musikken i seg selv kunne være ”bærer” av noe med følelsesmessig karakter. Noe som kan tyde på hvis man tolker Platon riktig, er følelsene en innbakt egenskap i musikken og at det ikke refererte til noe annet utenfor musikk.

Aristoteles strekker seg enda lenger, og hevder blant annet at musikk ikke bare representerer følelser, men at de *er* følelser i lydlig form, og at lytterens følelser blir beveget i sympati med disse representasjonene på lik linje med at man har en tendens til å føle det samme som en glad person hvis man bruke mye tid sammen med den glade personen.

Imidlertid, Platons syn på følelsenes forhold til musikk vant igjen terreng mot slutten av 1600-tallet ved operaens framvekst. Man tenkte seg at man kunne formidle bestemte følelser gjennom musikken ved å etterlikne tonefallet til personer i forskjellige sinnstilstander. Ved å etterape konturene ble følelsen formidlet

### **5.1.3 Konvensjon og assosiasjon**

Konvensjon og assosiasjon er et begrepspar som sier noe om at følelser eller stemninger i musikk kan bli etablert ved at man over tid kobler musikalske strukturer opp mot bestemte følelser. Over tid blir koblingen mer ubevisst og dermed eksterne og ansett som objektivt sett riktig. Lav ters ble opprinnelig ansett for å være ustabil, men dette har forandret seg ettersom intervallet gjentatte ganger blir brukt innenfor vår kulturkrets, og dermed blir etablert som stabilt. Det samme finner man i andre musikalske sammenhenger, og den tempererte skalaen er et eksempel på dette. Ved å etablere musikalske konvensjoner kan man ”klistre” faste bilder eller tanker hos lytteren ved at man assosierer og forbinder en scene/person eller lignende til musikk, og neste gang man hører musikken så forbinder man det med de ”forhåndsprogrammerte” bildene. Smith (1999) kaller disse konvensjonene for felles allene kriterier for hvordan trist musikk skal høres ut. ”When we ascribe sadness to a piece of music, we are not aroused to sadness, but instead are applying a set of intersubjective, public criteria for particular musical conventions that are recognized of sadness” (Smith 1999 s. 153).

I filmmusikk blir disse ”felleskriteriene” også i dag flittig brukt blant annet gjennom ledemotivsbruken.

Et annet begrep som er nært koblet opp mot det semantiske synet på musikk er affektlæren. Og selv affektlæren ikke blir sett på som et musikalsk verktøy i dag, så har retningen tilveiebrakt nyttige begreper i forhold til tema musikk og følelser. Tanken om et ”affektivt leksikon” ble allerede utviklet på slutten av 1700-tallet. Dette idealet bygger i hovedsak på en påstand om at klassiske komposisjoner tilbyr et mer eller mindre fast repertoar av melodiske, rytmiske og harmoniske typer; hver med sitt spesifikke meningsinnhold.

Formålet med affektlærer var ikke først å fremst utrykke komponistens følelser, men heller å utrykke generelle menneskelige affekter. De forskjellige musikalske bevegelsene og konturene hadde fastlagte betydninger og musikkens elementer (tonearter, intervaller, typiske motiver) ble tillagt bestemte følelsesinnhold for eksempel, anger, synd, glede, kjærlighet, raseri, ømhet, sorg, osv. Bruken av oktaven betydde verdighet, dur ters glede, mens små intervaller kunne bety smiger sorg og ømhet. De forskjellige toneartene hadde også forskjellige betydninger der E-dur var den lystige og glade tonearten, mens F-dur var dyster og trist. Forskjellige instrumenter hadde også en fastlagt betydning der for eksempel fløyte var lyrisk og pastoral. Et hovedprinsipp i barokken var at det skulle være en affekt i hver sats. Noen av disse betydningene er etablerte også i dag hos lyttere innenfor den vestlige kulturkrets. Konseptet affektiv leksikon, er blitt videreutviklet av blant annet semiotikken, men er alltid grunnlagt på en tro om at ekspressiv mening er et produkt av historisk bruk og syntaktiske forhold.

#### **5.1.4 Musikk som språk**

Når man forfølger tanken om at musikk kan kobles opp mot et fast innhold, blir sammenligningen til språk nærliggende. ”For humans, language and music are the two foremost auditory communication forms. Maybe this is why music often is studied from a language perspective” (Rönnberg 1999, s. 2). Flere teoretikere, blant annet Cooke og Tagg (Davies 2003), forsøker å sette likhetstegn mellom språk og musikk ved å hevde at musikk er bygget opp av meningsbærende elementer på samme måte som språk består av ord og setninger. ”Musical compositions are a mean for the communication for information in the way that assertoric sentences of natural language are.” (Ibid s. 123). Cook og Dibben refererer til Deryck Cookes utvikling av denne teorien:

[Cooke] locates his basic expressive lexicon in the tonal and intervallic ‘tensions’ embodied in specific scale steps and the patterns of motion between them, seeing other musical dimensions such as timbre and texture as

‘characterising agents’, that is, as merely modifying the tensions established through pitch, time and dynamics (Cook et al. 2001, s.54)

Cookes poeng her er at det finnes en viss rekkefølge og konstellasjon av intervaller, som kun delvis modifisert av tekstur skaper et spenningsforhold med emosjonell effekt.

Philipp Taggs lanserer i tråd med Cookes teori begrepet ‘musemer’. Dette er et slags parallellbegrep til fonemet, som er språkets minste meningsbærende enhet. ”Slike ‘musemer’ manifesterer seg i konvensjoner, som kan være verdifulle når man er ute

etter en prekonstruert effekt, men som naturligvis ikke tar tilstrekkelig høyde for det

faktum at den følelsesmessige verdien og intensiteten vil variere kraftig etter hvilken

musikalsk kontekst musemet er ”ytret” i” (Haga 2001, s.21). Hovedproblemet når man ønsker å etablere forståelsen av musikk som et språk er at musikk er nonrepresentativ. Fonemet fungerer som en byggekloss i forhold til språk fordi det har en fast betydning. Satt sammen med andre ”byggeklosser” skapes det en ny innholdsmessig enhet basert på disse.

Kritikken mot et semantisk syn på musikk går på at ”musemene” ikke har fastlagte betydninger, og det gir derfor ikke mening å trekke en parallell mellom disse begrepene. Stephen Davies sier at det er mange likhetstrekk mellom musikk og språk, men avviser likevel at musikk fullt og helt kan sammenlignes. Davies legger til grunn Heremens språkdefinisjon for denne avvisningen.:

” a language must possess discrete and repeatable elements which, when strung together, suggest or evoke ideas or feelings indexical and characterizing elements, force-showing devices and modalities, as well as logical connectives; in being thus it must admit the possibility of metalinguistic assertions about itself” (Davies 2003, s.121).

Davies mener at ettersom musikk bare møter bare noen av disse kriteriene, så gir det ikke mening å se på musikk som en type språk.

Den semantiske måten å forstå koblingen mellom musikk, følelser på har fått kritikk, særlig blant musikkfilosofene. Primært går innsigelsene ut på at man lener seg mot referanserammer og dermed begrenses til en bestemt kultur eller sosial krets. Koblingen mellom betydning og mening må bli etablert og innlært over tid slik at det blir en konvensjon, og den er kun en refererende og ikke en beskrivende måte å formidle musikken på. Når man ser på musikk som et språk, en assosiasjon eller konvensjon, begrenser man i følge Davies (2001) musikkens evne til å formidle følelsene. Man refererer kun til følelsene, man formidler ikke selve

følelsen. Som han uttrykker det: "Music is not merely a vehicle for referring beyond itself in a fashion that largely ignores the intrinsic and unique character of its individual works" (Ibid s.30).

### 5.1.5 "Arousal theories"

Parallelt med den semantiske innfallsvinkelen har man "arousal theory"<sup>7</sup>. Grunntanken i denne teorien er at musikk vekker opp følelser hos lytteren. Teorien angriper problemstillingen rundt hvordan musikk kan inneha følelser. Den sier i bunn og grunn at så lenge musikken virker, så er den ekspressiv. Teorien fokuserer på lytteren og den legger ikke vekt på hva som skjer i musikken. "...the arousal theory claims that the emotions expressed in a musical work are those experienced by the listener" (Davies 1994 s. 169) Dermed så sier teorien ikke noe om musikken hvordan det skjer, den konkluderer. Allikevel er "arousal theories" interessante i forhold til analyseobjektet. Kivy (2002) kobler, når han skal forklare "arousal theories" opp mot en gruppe høytstående mennesker i byen Firenze på slutten av 1600-tallet som ble kalt Camerata<sup>8</sup>. Det musikkfilosofisk interessante ved denne gruppen ligger i deres teoretiske begrunnelse for hvordan de lagde musikken slik de gjorde. De hevdet, at hvis man gjennom musikkens "konturer" etterligner de tonale bevegelsens i tale, så ville lytteren oppleve følelsene. Sagt med Kivy: "thus the composer, if he wished to arouse joy in his listeners, must write a melody representing the tones and accents of a person expressing joy in her speech, and so on" (Kivy, 2002 s.179).

Stephen Davies (1994) kritiserer denne teorien fordi han mener at teorier hopper over problemet med ekspressivitet i musikken ved å reversere forklaringsrekkefølgen. Istedenfor å påstå at trist musikk får oss til å føle oss trist fordi den for eksempel utspiller seg i moll, så holder teorien fast på at trist musikk uttrykker tristhet fordi den får oss til å føle oss triste. Og

---

<sup>7</sup> Det engelske navnet "arousal theory" er benyttet i mangel av et dekkende norsk alternativ

<sup>8</sup> De "Florentinske camerata" var en gruppe litterært, dramatisk og musikalsk interesserte personer. Hovedmannen her var antakelig Vincenzo Galilei, far til den berømte vitenskapsmannen. Det samlende i gruppene var en enighet om at den samtidige musikken utviklet seg i feil retning, (og dermed også samfunnet). Ved å vende til bake til antikkens stil og form så kunne man redde musikken. "They were influenced by Girolamo Mei, the foremost scholar of ancient Greece at the time, who held—among other things—that ancient Greek drama was predominantly sung rather than spoken. While he may have been mistaken, the result was an efflorescence of musical activity unlike anything else at the time, mostly in an attempt to recover the ancient methods." (Wikipedia eng.) I denne byen (Firenze) finner vi derfor arnestedet til operaen.

dermed så er dette er ingen teori som hjelper oss til å forstå følelsesbegrepet i musikk i følge Davies.

### **5.1.6 Ekspresjonsteorien**

Ekspresjonsteorien<sup>9</sup> eller “the expression theory holds that this expressiveness is an expression of the emotions experienced by the composer (or the performer)”(Davies 1994, s.165). Den enkleste versjonen av ekspresjonsteorien sier at et musikkverk er trist fordi komponisten var trist når han/hun komponerte musikken. Musikken blir da et ytre uttrykk av de indre inntrykkene til opphavsmannen. Tolstoj var en av forfektene for dette synet og det er et syn som i mange tilfeller kan stemme. Men som en gjennomgripende teori fungerer den dårlig av flere grunner. Et musikkstykke blir ofte skrevet og utviklet over lengre tid og sjansene er derfor store for at komponisten i prosessen gjennomgår flere følelsesmessige tilstander enn det musikken uttrykker. ”the expressiveness of musical works is usually consciously contrived by their composers, which suggests that such works are secondary or tertiary as expressions of their creators feelings (Ibid, s.177-178). Hovedproblemet med denne teorien er at vi vanskelig kan få kjennskap til, og forholde oss til hva en komponist har følt på det aktuelle tidspunkt da han laget komposisjonen. Denne teorien er også lite nyttig i forhold til analyseobjektet i og med at man er avhengig av når man skal komponere lyd til bilde å skille mellom egne følelser fordi man skal uttrykke følelsene til en person på et bilde og ikke ens egne.

## **5.2 Musikk uttrykker noe større enn seg selv**

Musikk innenfor alle sjangere inneholder komponenter som struktur, tekstur og tematiske relasjonene som i fellesskap skaper en dynamikk og en spenning i musikken. Davies (2003) hevder at hvis den interne spenningen mellom de musikalske elementene er alt det ekspressive i musikk har å by på, så har den begrenset påvirkningskraft. Påstanden kan diskuteres, men det kan virke som om at bredden av teorier omhandlende musikk og følelser viser at musikk uttrykker noe større enn seg selv og at den ofte referer til noe utenom seg selv, eller i det minste er noe mer en organisert lyd.

”..music does refer beyond itself, in that it is expressive of emotions , and there are considerable philosophical difficulties faced in attempting to account for this” ( Davies 2003, s. 122).

---

<sup>9</sup> Engelsk: Expression Theory

Mangfoldet av teorier sier også noe om at det ikke kan kapsles inn i en teori.

Susanne Langer fremholder i "Philosophy in a new key" (1957) at den emotive kraften til musikk ligger i symbolet (Langer 1957 s. 28-29). Langers teori prøver å beskrive musikkens natur, og hennes hovedargument er at musikk er en type symbol (a "representational" symbol) som fanger opp og re-representerer det hun kaller "the general forms of human feelings". Dette skjer for eksempel i form av spenning og avspenning og hun hevder at alt musikken kan gjøre er å representere. Musikk er ikke en årsak eller noe som utløser følelser.

Som hun uttrykker det selv: "Music sounds as feelings feel. And likewise, in good painting, sculpture, or building, balanced shapes and colors, lines and masses look as emotions, vital tension and their resolution feel" (Langer 1957 s. 26) I følge dette synet, så fanger musikk opp og uttrykker noe om følelser ved hjelp av lingvistiske regler. " ... that is through combining elements according to rules with the function of generating and communicating a semantic or propositional content (Davies 2001, s.29) Langers syn har blitt kritisert grunnet hennes sterke kobling mot språk og lingvistiske regler i musikk. Samtidig er innfallsvinkelen hennes interessant fordi hun på et vis plasserer seg midt mellom en ren representerende måte å se på problemstillingen på og samtidig påpeker at en følelse har en lydlig kontur. Dette er en tanke som vi skal undersøke videre.

### **5.3 Konturteorien**

Konturteorien ble først presentert i "The Corded Shell"(1980) av Peter Kivy, og det finnes flere versjoner av den samme teorien blant annet med Scruton (1998) og Stephen Davies (1994). Jeg vil ta utgangspunkt i de to hovedversjonene av teorien, Peter Kivys konturteori, og Stephen Davies versjon, "emotion characteristics in appearance". Det har til tider foregått en livlig debatt mellom disse to teoretikerne. Noe av forskjellen mellom teoriene er at Davies i større grad enn Kivy anerkjenner komponistens mulighet til å forme og manipulere de musikalske konturene. Davies uttrykker sin kritikk slik: " in holding that expression by contour is natural, he (Kivy) tends to discount the role of the composer in the expressive process". (Davies 1994, s.273) Komponistens rolle i prosessen er et viktig poeng i denne oppgaven, noe som jeg skal komme tilbake til. Jeg vil likevel videre omtale disse teoriene under ett i og med at jeg her stort sett kommer inn på hovedtrekkene ved teoriene og at disse er stort sett sammenfallende.

### 5.3.1 Innhold

Konturteorien handler om to ulike typer konturer og sammenhengen mellom disse. På den ene side snakkes det om *musikkens* kontur, konturen av lyden, og på den andre siden *følelsenes* kontur. Kivys konturteori hevder at "music is expressive by virtue of its resemblance to expressive human utterance and behavior" (Kivy, 1980 s.56).

Det er identifiseringen og koblingen mellom disse som er interessant. Musikk blir, som nevnt, ofte omtalt på samme måte som når man skal omtale sinnstilstanden hos mennesker. Musikken er trist, sorgtung eller glad. Konturteorien sammenlikner på samme måte menneskelig oppførsel ved å sammenligne hvordan musikken beveger seg og hvordan mennesker beveger seg.

"There seems to be a direct analogy between how people look and sound when they *express* the garden-variety emotions and how music sounds or is described when it is perceived as expressive of those same emotions. The intuition is that there must be some causal explanation lurking in this analogy: that the ways we customarily express the garden variety emotions in us somehow explain why we hear those emotions in the music." (Kivy 2002, s. 37).

Kivy hevder at det er en forbindelse mellom menneskets ytre uttrykk av følelser gjennom kroppsspråk, og tilsvarende musikalske trekk. Når vi opplever et stykke musikk som "glad musikk", er det fordi musikken minner oss om hvordan glade mennesker beveger seg. Opplevelsen bygger på en analogi mellom to musikkens lydlige form og hørte og sette manifestasjoner av menneskelige følelsesuttrykk:

"I called this theory of musical expressiveness , in The Corded Shell, the 'contour theory', because , to put it somewhat figuratively, the 'contour' of music, its sonic 'shape', bears a structural analogy to the heard and seen manifestations of human emotive expression." (Ibid, s.40)

Johannes Wallman (2005) hevder at konturteorien er en utvidelse av "speech theory", taleteorien, som argumenterer for at uttrykksfull musikk likner lydene til følelsesladet tale. En tanke som man kan spore tilbake til Platons tanker og som også er nevnt i forbindelse med "arousal theories". Argumentet er at hvis vi har mulighet og evne til å gjenkjenne det følelsesladede innholdet i tale, har vi den samme muligheten til å gjenkjenne dette i musikk. Konturteorien referer også til den mer ekspansive teorien til Daniel Webb, som hevder at følelser ikke bare uttrykker seg gjennom tale, men også gjennom handlinger som for



eksempel ansiktsuttrykk og interaksjon med andre mennesker. Sinne kan for eksempel, bli uttrykt gjennom vold, og derfor kan “voldelig musikk” sies å være et uttrykk for sinne.

”Examples of expressiveness in music based on iconic representation of emotion include tempo (as, for example, sadness in humans is often characterized by slow motion, while joy tends towards a higher-energy sprightliness), and intervallic contour (joy here being characterized by more expansive intervallic motion, reflecting congruent body motions) (Kivy 1989, s.39-40).

Teorien svarer ikke på alle spørsmål vedrørende musikkens ekspressivitet, men den gir en løsning på det filosofiske problemet rundt hvordan musikk kan ha følelser uten å være et følende vesen. Kivy forklarer dette ved å trekke en parallell til St. Bernhardshunden som alltid ser trist ut. Dette til tross for at hunden kan logre med halen og ellers være glad. Ansiktet til hunden legger seg i folder som vi vanligvis forbinder med trist, det har en ”trist” kontur. Dette vil i denne sammenheng si en form på ansiktet som blir oppfattet som trist.

Kivy trekker videre opp en parallell til musikk, og sier at selv om musikk selv ikke kan ha følelser, kan musikken gjenspeile og formidle en slags ”ytre” kontur til en følelse.

“The character of a person’s appearance, bearing, face, or voice sometimes is described by using emotion terms. We might say “He is a sad-looking person”... In such cases we do not mean that the person feels sad; neither do we mean that he frequently feels sad, or that we make believe that he feels sad. The reference is not to any emotion, in fact, but to the look of him”(Davies 1994, s.222-223).

Det særegne ved konturteorien er at den plasserer musikkens ekspressivitet et annet ”sted” enn de foregående teoriene. Tradisjonen som ser på musikk som språk, legger vekt på musikkens evne til å referere til noe annet utenfor musikken. Emotivistene<sup>10</sup> med utgangspunkt i blant andre Platon hevder at musikk kan uttrykke følelser ved etterligne blant annet tonefallet til en person som er trist (jf.Arousal theory) og gjennom dette igjen vekke triste følelser hos lytteren.

Selv om konturteorien tar utgangspunkt i elementer Platons tankegods så tenker man seg ikke at det skjer en referering eller en etterligning. Konturteorien plasserer det ekspressive i musikken som en egenskap i musikken. På samme måte som det er en synlig egenskap ved en

---

<sup>10</sup> Emotivistene hevder kort fortalt at musikk fremkaper ekte følelser hos lytteren i motsetning til kognitivistene der man hevder at musikk inneholder følelser som vi igjen kan oppfatte.

biljardkule at den er rund, ønsker konturteorien å vise at det er en ”synlig” egenskap ved musikken at den for eksempel er trist. “I consider a different view: the theory that locates the significance of music as internal to the work, as residing in intrinsic properties. I argue, in particular, that emotions expressed in music are properties of the work” (Davies 1994, s.201). Dette gjør at det ekspressive i musikken blir kontekstuavhengig. I tillegg søker Davies langt på vei å gjøre sin teori universell, spesielt med utgangspunkt i det tidligere nevnte nøkkeleksempelen om St. Bernhardshunden. Et trist ansikt oppfattes som trist enten det er i Kina og Frankrike. Teorien møter mange dilemmaer og utfordringer. En av hovedutfordringene er at koblingen mellom musikk og følelser må ”tolkes” gjennom tre stadier:

### 5.3.2 Kroppens ytre avslører det indre

Følelsene finnes inne i oss, men de har som oftest også et ytre uttrykk. Det kan være i form av et ansiktsuttrykk eller i kroppsholdning. Det ytre uttrykker det indre, noe som Paul Ekmans<sup>11</sup> (1997) undersøkelser på ansiktsuttrykk underbygger. Men undersøkelsene forteller oss også at det universelle følelsesmessige repertoaret er ganske begrenset: ”the evidence of universality in emotional expression is limited to the emotions of happiness, surprise, fear, anger, disgust, and sadness. We expect that there are also universal facial expression for interest and, perhaps, shame”(Paul Ekman 1997, s.322). Ekman tenker seg at man kan gjenkjenne de mest grunnleggende følelsene hos folk. Også kalt ”the garden-variety emotions”(Kivy 2001) og det er disse ”hovedfølelsene” vi skal beskjeftige oss med videre.

Paul Ekmans undersøkelser (1997) bygger på hypoteser framsatt av blant annet Darwin som hevdet at ansiktets uttrykk for følelser er universelle. Undersøkelser viser at spedbarn lærer på et veldig tidlig stadium å uttrykke følelser gjennom ansiktsmuskler. I tillegg til dette virker det som om også tale har en sentral rolle. Ekmans tese er at følelsene hos et menneske kommer til uttrykk gjennom et ytre uttrykk (kontur). Hvis dette ikke skjer gjennom kroppslige bevegelser, skjer det gjennom ansiktsbevegelser eller tale. Mennesker generelt tenderer imidlertid til å *ikke* bære følelsene sine utenpå, man ”maskerer” eller prøver mer eller mindre ubevisst å ikke vise sine innerste følelser. Dette betegnes som naturlig, men Ekman påpeker at følelser likevel har en tendens til å uttrykke seg selv om man ikke ønsker dette. Det er denne konturen av bevegelse som teorien bruker. “I believe that the expressiveness of music depends mainly on a

---

<sup>11</sup> Paul Ekman har vært en pioner innenfor studiet av følelser og ansiktsuttrykk. Idag er han professor “of psychology in the Department of Psychiatry at the University of California Medical School (UCSF)”

resemblance we perceive between the dynamic character of music and human movement” (Davies 1994, s.229). Musikkens “uttrykksfylde” består i å vise hvordan visse følelseskarakteristikk framtrer.

### **5.3.3 Fra synlig kjennetegn til musikalske tegn**

Koblingen mellom en indre følelse og et ytre uttrykk hos et menneske kan holdes for å være allment akseptert. Verre blir det når man skal ”oversette” dette ytre uttrykket til en lydlig form. Men musikk og et ytre uttrykk kan blant annet forenes i begrepet bevegelse. Bevegelser blir ofte forbundet med musikk. Man snakker om ”movement” (eng.) som er en del av et klassisk stykke. “Sonatas, symphonies, concertos, string quartets are composed of `movements`” (Kivy 2001, s. 168) Begreper som lave og høye toner, andante, allegro osv. viser at musikalske begreper ofte bruker de samme ordene som man bruker på menneskelig bevegelse. “Notes are heard not as isolated individuals but as elements in themes, chords, and the like. These higher units of organization involve motion that unfolds through time. There is movement between the notes that constitute the theme.” (Davies 1994, s.232) I musikkopplæringen bruker man begreper som løpenoter og gånoter. Noe som også er en pekepinn på koblingen mellom bevegelse og musikk.

### **5.3.4 Fra musikk til mottakers følelser**

Musikk er bevegelse, lyd som utspinnes over tid og som dermed har en viss likhet til menneskelig bevegelse. Likevel gjenstår det største dilemmaet: Hvorfor hører vi følelser i musikk og hvordan blir den en del av våre følelser? Svaret konturteorien gir er ikke utfyllende, og her ligger nok også en av hovedsvakhetene til teorien. Konturteorien sier at man ikke kan bygge opp et musikalsk språk som etteraper menneskets bevegelsesmønster for å frambringe bestemte følelser i og med at man da ville ha nærmet seg en representerende teori. Og et av konturteoriens hovedmål er nettopp å gi en ikkerepresenterende forklaringsmodell på hvorfor man følelser blir formidlet gjennom musikk.

Peter Larsen (2005) formulerer dette problemet som at vi ”opplever musikkens følelsesmessige egenskaper direkte uten å måtte gå veien om representasjon. Vi hører ikke en ”framstilling” av glede eller en glad person; vi hører ”glad musikk”.. (Larsen 2005, s.74) Eller sagt på en annen måte; vi hører musikk som høres glad ut. Koblingen mellom musikalske strukturer og følelsesmessige strukturer kan oppfattes ubevisst og går ikke veien om

persepsjonen. Denne "ubevisste" måten å oppfatte musikken på gjør at man opplever noe som for eksempel deprimerende eller glad uten at man har en bevisst tanke om hvorfor det er slik.

"No one would deny, that dreary, sunless days depress people. In a word, depressing days depress us. But a depressing or dreary day possesses that quality as an expressive quality, in much the way that music does: it is not that we call sunless days dreary or depressing because they cause to be dreary or depressed; rather, the dreary or depressing quality that we perceive in such a day causes us to feel dreary and depressed" (Kivy:2001, s.74).

Det er derfor en utfordring å gi et fornuftig svar på hvordan musikkens følelser mottas av lytteren. Det er gitt forskjellige svar. Det hevdes blant annet at musikkens følelse er en "kvasifølelse", en hul versjon av en følelse. I det vanlige liv ønsker man ikke å oppsøke situasjoner som gjør en melankolsk eller trist, men ofte ønsker man å høre på melankolsk musikk. Kanskje er en trist stemning forårsaket av musikk bare en følelsesmessig "lillebror", en avskygning, i forhold til triste følelser som man opplever når man står i reelle vanskelige situasjoner?

Davies (1994) benytter seg av begrepet "mirroring", eller "speiling" og han omtaler de musikalske følelseskonturene som "smittsomme". De hopper ut av musikken og beveger oss, på lik linje med at man kan bli nedtrykt av å være sammen med nedtrykte mennesker, og man blir glad av å se inn i et glad ansikt.

### **5.3.5 Kritikk**

Konturteorien har måttet tåle mye kritikk, og mye av kritikken er berettiget. Opphavsmannen Kivy er enig at konturteorien ikke gir svar på alle spørsmålene man har i forhold til musikkens ekspressivitet. "Does the contour theory do any better a job of capturing our experience of music's expressive qualities than a representational theory would do?" (Kivy 2002, s.41). Kivy forsvarer teorien sin med at han legger fram en hypotese med vel så godt grunnlag som andre teorier på området.

Konturteoriens forsøk på å unngå koble musikk og følelser via representative eller assosiative kanaler gir flere filosofiske utfordringer. Laird Addis (1999) ser på teoriens ensidige ønske om å unngå representasjon som dens største svakhet.

"I submit that Kivy's theory fails to account for the relevant anthropological and phenomenological facts- why we apply the predicates of emotion and mood to music. It is just not enough to say, if I may somewhat caricature his argument for the sake of

the point: “Those properties are just there! See how the composer did it? We call them expressive properties and they are really in the music themselves; that will only lead you to absurd and unintelligible ideas of representation.” I conclude that the pure-inherence theory of emotion in music is simply an incomplete and therefore an inadequate theory” (Addis 1999, s.111)

Videre kritiserer han også Davies` teori “emotion characteristics in appearance” for å være en svak og overflatisk form for representasjonsteori og at den har flere mangler.

### **5.3.6 Konturteorien og film**

Til tross for at Kivys teori har fått mye kritikk innenfor musikkfilosofien, så har hans teori flere åpenbare fortrinn for filmmakeren, og filmmusikkmakeren i og med at tilveiebringer en relativ enkel modell for hvordan musikk formidler affekt til seeren. ”By distinguishing between recognizing musical affect and experiencing it, Kivy’s work offers a sound explanatory framework for two of film music’s most important dramatic functions.” (Smith 1999 s.154).

En kritikk mot flere musikkfilosofiske teorier har vært at man ikke tar hensyn til musikkens assosiative egenskaper, jamfør ”affektivt leksikon” og blant annet Meyers syn på musikk og følelser. Meyer peker på assosiasjoner som en mulig måte følelser blir tolket på. Når bestemte musikalske strukturer igjen og igjen blir opplevd i sammenheng med bilder eller tekster, som enten angir en følelsesmessig stemning direkte eller bare antyder den, skapes det etter hvert en assosiasjon i kraft av nærhet. På samme måte støtter man denne teoretiske retningen mot det som allerede synes som allment akseptert: ”Selv om det er uenighet mellom musikkfilosofer og musikkteoretikere om hva som egentlig skjer, må vi akseptere som et historisk faktum at det i vår kulturkrets er en tendens til å assosiere bestemte musikalske trekk med bestemte følelser” (Larsen 2005, s.76). Gjensvaret er at en assosiativ og konnotasjonstankegang binder følelsesuttrykket for nært opp til kulturkrets. I noen sammenhenger kan nettopp de kulturelle referanserammene være en styrke i menneskers forhold til musikk og deres forståelse og deltakelse i musikken. Konturteoriens svar på dette utspillet er imidlertid at dette blir en for snever og begrenset forklaringsmodell.

### **5.4 Musikkens funksjon i film**

Filmen som medium har både styrker og svakheter. En styrke er at filmen kan velge ut sekvenser og forsøke å forsterke disse. Man kommer tettere på. Allen, Richards og Smith (1997) beskriver også svakhetene med film, der man ved utvalg og innsnevring også kan

miste noe av den ekspressive kraften. Musikk brukes for å veie opp for noe av denne ekspressiviteten i filmen. I dagligtale har man et større register av uttrykk, kroppsholdning, tonefall og så videre. Musikken legger dette til når det blir mediert på film. Musikken har ikke bare som oppgave å fylle ut lyd der det ellers ville vært stillhet. I et teater lar man pausene være langt færre enn på musikk, der man finner andre måter å fylle tomrommet på. I filmmusikken skaper man en egen og ny ekspressiv dimensjon til lyden ved musikken. Som Noël Carrol (1997) understreker, foregår det en ”legering” eller et ”forbund” mellom filmen og musikken som medier, som tar i bruk to forskjellige referanse- og uttrykksregistre: ”Wedding the musical system to the movie system, then, supplies the kind of reference to particularize the broad expressivity of the musical system” (Ibid, s.314).

## **6 Metode**

### **6.1 Valg av metode**

Jeg har i løpet av oppgaveskrivingen operert med en egen definisjon av metode der metode er 'det jeg må gjøre for å finne ut det jeg ønsker å vite'. Dette er helt klart en vid forståelse av metodebegrepet, men den minner mye om slik Kvale formulerer det: "Begrepet metode betyr opprinnelig veien til målet." (Kvale 1997, s.114), der alle midler som hjelper meg på denne veien kan sees på som metode. Jeg har i denne oppgaven benyttet kvalitativ metode. Videre vil jeg trekke fram noen generelle trekk som skiller den kvalitative metoden fra den kvantitative metode før jeg går inn på metodiske problemer.

#### **6.1.1 Kvantitativ og kvalitativ metode**

Man skiller mellom to hovedformer for metodisk tilnærming i samfunnsvitenskapen i dag, hhv. den kvantitative og den kvalitative metoden. Både kvalitative og kvantitative metoder forsøker å gi bedre innsikt i samfunnet vi lever i ved å si noe om hvordan enkeltmennesker, grupper eller institusjoner handler og samhandler. Utover dette felles målet er forskjellene ganske store. Den kvantitative metoden har som formål å forsøke å forme informasjon om til målbare enheter som igjen blant annet gir muligheter til å utføre regneoperasjoner. Man ønsker for eksempel å finne gjennomsnittet av noe eller prosent av en større mengde. Den kvalitative metoden forsøker på den annen side i større grad å fange opp meninger og opplevelser som ikke så lett lar seg tallfeste eller måle. Disse to retningene blir ofte sett på som en kontrast til hverandre. Det blir av og til brukt uttrykk som "harde" og "myke" data om faktaene som blir samlet inn ved hjelp av kvantitative eller kvalitative data. På denne måte blir forskere som benytter seg av kvantitative data karakterisert som "tellere", mens de som benytter kvalitativ metode ofte blir kalt "tolkere". På en veldig forenklet måte sier dette noe om de dataene og arbeidsmåtene som karakteriserer de ulike tilnærmingene.

Den kvalitative metoden har blitt mer og mer akseptert, og blir ofte benyttet innenfor de "sosiale" eller "myke" vitenskaper, som samfunnsvitenskapene, historisk-filosofiske vitenskaper og som her, innenfor de kunstneriske disiplinene, som musikkvitenskap.

Kvalitativ forskning har visse særtegn. For det første kan man si at man i kvalitativ forskning søker nærhet til forskningsobjektet: "Utviklingen av kvalitative metoder har bidratt til å

fremheve de trekk som særpreger kvalitativ forskning. De fleste kvalitative metoder preges av en direkte kontakt mellom forsker og dem som studeres”(Thagaard 2003, s. 11). Den kvalitative metode går i dybden og har derfor mange opplysninger om få objekter. På denne måten kan man fram det som er særegent og spesielt med få fenomen eller objekter. Dataene som blir innsamlet tar sikte på å få fram sammenhengen og helheten innenfor det som det blir forsket på. I motsetning til den kvantitative metoden som er opptatt av å forklare, er den kvalitative metoden opptatt av å formidle forståelse. Forskeren innenfor den kvalitative metoden har en deltakende rolle og forskeren ser også fenomenet innenfra, det vil si at han også erkjenner påvirkning og delaktighet. Dette er en mer personlig tilnærming.

### **Nærhet til forskningsobjektet**

Jeg står ovenfor metodiske fordeler og utfordringer i og med at jeg selv har laget forskningsobjektet. I følge Wadel (1991) er det opplagte fordeler ved å forske på en kultur en allerede kjenner, er at en selv gjerne allerede har adgang, at en allerede har data, og at en gjerne kan fortsette med å bruke en rolle som en har hatt i dagliglivet. Kvalitativt orientert forskning oppmuntrer derfor forskeren til å starte der hun er eller å bruke sine tidligere erfaringer som utgangspunkt for valg av forskningsfelt. Nærheten til feltet i kvalitativ forskning er unik, og datainnsamlingen skjer ofte i direkte kontakt med feltet. En studie av jazzmusikere i Chicago illustrerer dette:

”Et kjent eksempel på en slik måte å studere musikerpraksis på, finner vi i Beckers (1993) studier av kulturen til jazzmusikere i Chicago. Dette studiet ble gjennomført ved hjelp av deltakende observasjon av musikere i en rekke orkester han selv medvirket i. Han intervjuet sjelden noen av musikerne, og de fleste visste ikke om at han studerte dem.” (Lorentzen, Anne H. 2000)

Fleksibilitet er også noe som karakteriserer den kvalitative metode, noe som har vært nyttig i forbindelse med denne oppgaven i og med den gir rom for utdypende spørsmål og endringer i innfallsvinkel i løpet av forskningsprosessen. Åpne spørsmål, åpne svaralternativer og ustrukturerte observasjoner er også noe som passer godt inn i prosjektet mitt i og med at utspinner seg over tid og at problemstillingene har utviklet seg over tid.

Det er viktig å være observant på fallgruvene og utfordringene som finnes når man nærmer seg et tema kvalitativt. En av disse fallgruvene er at forskningen kan bli for snever og navlebeskuende. Wadel (1990) understreker at det kan være vanskelig å distansere seg tilstrekkelig til et felt man kjenner så godt. En viss distanse er imidlertid nødvendig, da man



skal kunne gi en viss oversikt over et emne. I oppgaven min er denne utfordringen tydelig. Jeg har selv vært gjennom en komposisjonsprosess og lagt visse føringer. Ved å behandle temaet musikk og følelser, kreves det at jeg skal forsøke å ta et skritt tilbake, og analysere dette så distansert som mulig, slik at det kan være mulig å relatere det til et generalisert og abstrahert emne. Den musikkfilosofiske innfallsvinkelen til tema kan gjøre kontrasten enda større, da man innenfor denne grenen søker enda et høyere abstraksjonsnivå. Man befinner seg i spennvidden mellom nærhet og distanse, jf. Pål Repstad (2002). Noen av utfordringene blir dermed på den ene siden å ikke gjøre analysen for "nær" eller personlig, eller for løstrevet fra teoretisk perspektiv. På den annen side kan man være for teoretisk i sin tilnærming, slik at det blir vanskelig å kunne operasjonalisere eller konkretisere teorien i komposisjonen. Nærhet til forskningsobjektet utfordrer med andre ord objektiviteten i tilnærmingen.<sup>12</sup>

"Steinar Kvale (2001) skildrer det han ser på eller hører andre meiner er ulemper ved den kvalitative metoden. Ei av desse ulempene er at resultata ofte kan vere prega av at dei er subjektive og partiske. Det vil seie at forskaren berre kjem med si tolking av fenomenet og korleis han ser dette, at ulike lesarar kan finne ulike meiningar. Dette går nok på det som tidlegare er sagt om at forskaren ser på fenomenet innanifrå og at det er eit personleg eg/du forhold mellom forskar og forskingsobjekt" (Mulelid 2004 s. 36).

På den annen side er det nettopp nærheten eller subjektiviteten i en tilnærming som kan gi forskningen den dybden man er ute etter i kvalitativ forskning, og som kan utvide og justere emner som har vært behandlet teoretisk og hypotetisk. På denne måten vil det si at jeg ikke vil behandle musikk til mange typer dokumentarer, men at jeg har valgt ut en dokumentarfilm og musikk til denne.

En annen utfordring ved er at funnene kan bli sett på som ikke generaliserende nok og dermed ikke gyldig som "allmenn viten" i og med at det er for få forskningsobjekt med. Et annet problem knyttet til nærhet til forskningsobjektet er at dette kan påvirke resultatene man kommer fram til. Dette kommer ikke bare av den subjektive utfordringen, men også ved at man kan prøve å påvise funn man svært gjerne *vil se* og dermed ikke se det som andre kanskje ville ha sett. Dette er et problem som er innbakt i den kvalitative metodens natur i og med at man er mer opptatt av det særegne enn det generelle.

---

<sup>12</sup> Det er viktig med en akademisk distanse til fagfeltet man forsker på. Nærhet kan føre til at man "leser" inn de resultatene man ønsker å se, noe som Repstad (2002) kaller "to go native", å bli en av de innfødte. Dette er et uttrykk brukt av sosialantropologer, men også en viktig påminnelse i forhold til mitt forskningsprosjekt.

## **6.2 Å analysere filmmusikk**

### **Analyse av musikk**

Analyse av musikk har sider ved seg som er utfordrende i og med at i motsetning til tegnbaserte kunstformer som bilde eller tekst, så består ikke musikk av grunnelementer med et fastspikret meningsinnhold. Musikk er først og fremst ”strukturert lyd, klingende form, sekvenser av toner organisert i forholdt til underliggende syntaktiske koder” (Larsen 2005, s. 47). Det vil si de er underlagt indre syntaktiske koder, men ikke ytre, noe som gir den nevnte utfordringen i forhold til analysen. Hva betyr musikken? Formålet med analysen i denne oppgaven er derfor ikke å gi en total og uttømmende forklaring på hva som skjer. Jeg forsøker heller å beskrive enkeltelementer av musikken for så å benytte meg av denne kunnskapen til å se på hvordan musikken kan uttrykke følelser. Jeg ønsker å si noe om hvordan verket er konstruert og hvordan det fungerer i forhold til bilde. Man kan si at interessen springer ut av en opplevelsesmessig innfallsvinkel.

En analyse består i bunn grunn av å stille spørsmål og finne svar. Filmanalyse og musikkanalyse har mange fellestrekk, det vil si man stiller ofte mange av de samme spørsmålene. ”Det finnes mange typer musikkanalyser. Umiddelbart kan de virke meget forskjellig, men ser man nøyere etter viser det seg at fleste fungerer på noenlunde samme måte” (Larsen 2005 s.42) Min stilling i forhold til forskningsobjektet er nært, noe som gjør at man fort kan overse noe som andre ville ha sett. En grundig beskrivelse av det musikalske forløpet er derfor en hjelp til å avsløre dette. Samtidig er det utfordrende fordi det i utgangspunktet oppleves utfordrende å gi en skriftlig beskrivelse av musikk. En annen vanlig innsigelse mot å basere seg på beskrivelse i analysen er at oppnår ikke ny viten ved å beskrive. ”beskrivelse har ikke noen forklaringskraft i seg selv, mener for eksempel musikkteoretikeren Alan Walker.” man løser ikke problemer med å beskrive dem.” Men, innvender Cook, ”hverdagserfaringer viser at det nettopp er på denne måten man hele tiden løser problemer” (Larsen 1999 s. 42) Uten beskrivelse er det vanligvis vanskelig å se mønstrene i koblingen mellom musikk og følelser hvis det overhode finnes noen kobling. Når jeg har beskrevet musikken har jeg delt den opp vertikalt og horisontalt. Jeg har beskrevet hva som skjer i hvert spor horisontalt, men også hva som skjer vertikalt. Ved å segmentere på denne måten gis det et bedre innblikk i forholdet musikk og film. Jeg har forsøkt å beskrive musikken med et enkelt språk uten for mye bruk av musikktekniske termer. Ofte er det enkle språket den beste måten å forklare det musikalske forløpet med.

## 7 Assosiativ analyse

I det følgende skal jeg gi en beskrivelse av dokumentarfilmen, som er utgangspunkt for de ulike innfallsvinklene til analyse av musikk og følelser, og en beskrivelse av kommunikasjons- og komposisjonsprosessen, som foregikk i samarbeid med produsent av dokumentaren. Formålet med å gi et innblikk i kommunikasjonen mellom produsent og komponist er å belyse noe av prosessen med å utvikle et følelsesuttrykk i musikken som samsvarer med det han hørte for seg. Jeg gir deretter en slags oversiktsanalyse over fem av temaene, som tar utgangspunkt i den teoretisk-assosiative innfallsvinkelen til analyse. Dette vil si at analysen til dels hviler på intuitiv analyse, og til dels hviler på kulturelle normer om hvorledes uttrykke følelser i musikk. Analysen av de fem temaene er derfor i mindre grad med teoretiske henvisninger, men fremstår heller som en beskrivelse av hvorledes en assosiativ analyse kan se ut.

### 7.1.1 Presentasjon av dokumentarfilmen

*”Den 24. august 1974 er som hamret inn i hukommelsen. Dagen da pappa tok av fra Kavumu flyplass for aldri å vende tilbake. Dagen da virkeligheten brutalt brøt seg inn i våre liv. Dagen da regntiden overrasket det østlige Kongo med tropisk storm og et stummende mørke. Dagen da mange drømmer falt i grus mens uvissheten og sorgen bygde seg opp i alle som elsket og kjente flygeren, misjonæren, eventyreren Martin Ludvigsen.” (Ludvigsen, 2004)*

Programmet ”Pappa, hvor ble du av?” videre omtalt som ”Kongomisjonæren”, er en todelt timelang dokumentar laget av produksjonsselskapet TV Inter for TV2. Dokumentaren omhandler Martin Ludvigsens død i en flyulykke i 1974 og funnet av det havarerte flyet hans 29 år etter. Martin Ludvigsen var utsendt som misjonær til Kongo av pinsevennenes ytre misjon, men han ble primært støttet av pinsemenigheten Betel i Trondheim. Da Ludvigsen forsvant etter en flytur i jungelen ble forsvinningen viet stor oppmerksomhet i flere medier i Norge. Hendelsen ble blant annet omtalt i boken *Kommer ikke flyet?* skrevet av Fredrik Schjander og utgitt i 1985. I tillegg er manus til dette programmet basert på en annen nyskrevet bok om historien, *Reisen inn i dype landskap* av Willy Ludvigsen (2004).

## **Første del**

Den første delen av dokumentaren er viet til presentasjon av Martin Ludvigsen, omstendighetene rundt ulykken og en presentasjon av den forstående ekspedisjonen.

Martin Ludvigsen blir karakterisert som en ressurssterk og viktig person for lokalsamfunnet i området de bodde. I tillegg til å være aktiv som misjonær og flyger hadde han et vitalt humanitært engasjement. Ludvigsen med familie flyttet til Kongo i 1960 og bodde der fram til sin død i 1974. Kongo var preget av uroligheter i alle de tretten årene han bodde der, noe som førte til at han mange ganger måtte flykte eller forhandle seg ut av vanskelige situasjoner. Han reddet mange menneskeliv ved å ta imot hundrevis av flyktninger. Til tross for de mange utfordringene og vanskene jobbet han trofast i mange år, og Ludvigsen blir framstilt som en kapasitet av familie og venner noe som også tydeliggjøres ut i fra den store oppmerksomheten forsvinningens hans fikk.

I august 1974 skulle Martin Ludvigsen fly en kvinne og hennes barn inn i jungelen. Kvinnen og barnet kom trygt frem, men på vei hjem ble Ludvigsen overrasket av en tropestorm. Stormen satte navigering og kommunikasjonsutstyr ut av funksjon, og han styrtet inn i en bakketopp midt inne i jungelen. Ludvigsen var godt kjent med områdene han fløy i, og selv om familien også ble rammet av den sterke stormen, visste de at han kjente til alle flystripene i området og kunne dermed nødlande hvis han skulle få problemer. Det tok derfor litt tid før familien ble bekymret. Bekymringen økte imidlertid etter hvert som dagene gikk. Det ble arrangert mange leteaksjoner basert på tips og rykter, men en tett jungel og de mange urolighetene i området gjorde letingen vanskelig og farlig. Noen av ryktene gikk på at han var tatt til fange, mens andre hevdet at han hadde funnet seg en annen kone i jungelen og trukket seg tilbake. Ingen av disse teoriene ble noen gang verifisert og forsvinningen forble en gåte i mange år.

## **Andre del**

Sommeren 2002 fikk familien et konkret tips om at flyvraket til Martin Ludvigsen var funnet. Sommeren etter dro kone og alle de fem barna til Kongo. I filmen følger vi tre av sønnene inn i en elleve dager lang ferd inn i jungelen for å finne flyet. Ferden innover er kontrastfylt. Turen begynner bra og brødrene er optimistiske og energiske, men etter hvert blir turen mer og mer anstrengende. De plages også stadig mer av dårlige bein og mageproblemer. Midtveis blir de stoppet av geriljakommandant Alondas soldater. De klarer å kjøpe seg til fritt leide inn til flyvraket, men de er nå under Alondas beskyttelse og han setter stramme begrensninger på

hvor lenge de får oppholde seg i jungelen. Dette fører til at de det siste døgnet må ta natten til hjelp for å rekke tilbake i tide.

Etter en strabasiøs tur kommer de til slutt fram til området der flyet er rapportert funnet. De leter i et lite skogholt, men det tar likevel over to timer å finne flyvraket grunnet den voldsomt tette jungelen i området. Flyrestene ligger spredt over et lite område, og i nærheten av cockpiten cirka 30 cm under jordoverflaten finner de klærne til Martin Ludvigsen. I jungelen foregår forrâtnelsesprosessen veldig raskt, de finner ikke noen andre rester etter Ludvigsen. Programmet forandrer her karakter og spenningen blir avløst av sorg og ettertanke, både i jungelen, og da de kommer tilbake til søsknene og moren. I Kongo har de en enkel, men beveget minnemarkering. Avslutningsvis i dokumentaren ser vi at Martin Ludvigsen begrades, 29 år etter sin død..

## **7.2 Prosess og oversiktsanalyse**

### **7.2.1 Prosess og kontakt med regi og klippeansvarlig**

Jeg ble kontaktet av TV Inter like etter at begravelsen av Ludvigsen hadde funnet sted i Trondheim. Min primærkontakt var Åsmund Brøvig. Hans oppgave var regi og klipping og ble dermed den personen som jeg forholdt meg mest med. Programmet ble ikke sendt før tre kvart år etter min første kontakt med Brøvig, noe som gjorde at utviklingen av programmet ble en lang prosess. Brøvig og jeg hadde flere møter i de seks månedene før sendingen. Samarbeidet med regionsvarlig for filmen ble innledet med en grundig gjennomgang av bakgrunnen og historien i ”Pappa, hvor ble du av”. Jeg fikk se klipp fra ekspedisjonen, og hele historien ble gjennomgått i tillegg til at det også ble skrevet ned en kortfattet versjon. Den skriftlige kortfattede versjonen brukte jeg som bakgrunnsmateriale i tillegg til noen klipp fra enkelte scener. Brøvig var veldig lite spesifikk rundt hva han ville ha av musikk, bortsett fra at han ville at musikken skulle hjelpe til med å bygge opp under primærfølelsene i bildene. Dokumentaren inneholder følelsesmessige ytterpunkter fra dyp sorg til frykt og til glede, og han ville at jeg skulle hjelpe til med å utrykke dette musikalsk. Brøvig uttrykte også at han likte best å klippe bildene etter musikken. Før han fikk mine første skisser, brukte han et ”temp track<sup>13</sup>”, som var to sanger fra A-ha’s ”Memorial Beach” fra 1993, da han kjente igjen noe i den musikken som han mente kledde bildene. Dermed ble det også naturlig for meg å la meg inspirere og referere til de foreliggende musikksporene i min musikk. Prosessen fram

---

<sup>13</sup> “A temp track is simply music that is used in a film during the editing process to help create mood and atmosphere, but will not be used in the final release” (Karlin, Wright 2004, s.27).

mot et endelig resultat fra var lang, og den endelige formen på programmet ble ikke klart før ganske kort opp mot sendedato. Dette gjorde at jeg ikke hadde et ferdig program å lage musikk til. Jeg måtte, i stedet for å lage musikk til et enhetlig program, forholde meg til forskjellige scener med forskjellige ”stemningstablåene” som jeg fikk klipp av. Da jeg leverte musikkutkast, førte det flere ganger til at filmklippingen ble justert. Dette er muligens en uvanlig måte å lage musikk til bilde på i og med at musikk ofte er noe av det siste som blir laget til tv-programmer (Karlin 2004), og det er muligens heller ikke den mest tidsbesparende måten å jobbe på. Grunnen til å det ble gjort slik var at prosessen som nevnt gikk over lang tid og at Brøvig var vant til å jobbe på denne måten. Det interessante med en slik interaktiv modell mellom musikk og bilde er at begge ”kanalene” kan inspirere hverandre og at dermed musikken kan være en mer aktiv deltaker i historieformidlingen.

### **Beskrivelse av musikken**

Lydsporet består hovedsakelig av fem forskjellige temaer der ett av disse finnes i to variasjoner. Tre av dem vil jeg kun gi en oversikt over, mens jeg går noe nærmere inn på to temaer, hvor jeg analyserer relasjonen mellom bilde og musikk. I tillegg beskriver jeg hvilke innspill og ønsker jeg fikk fra produsent og hvilke mål jeg selv hadde for musikken.

## **7.2.2 Oversiktsanalyse av fem temaer**

### **1. ”Sleep Well” versjon 1**

Temaet ”Sleep Well” finnes i to versjoner. En versjon er utarrangert for strykeorkester, mens den andre som jeg skal beskrive her kun er innspilt med piano. Denne versjonen av ”Sleep Well” brukes når de tre brødrene Ludvigsen for første gang viser fram farens bukse og skjorte for resten av familien<sup>14</sup>. Man kan si at denne scenen er sterkt følelsesmessig ladet fordi dette er første møtet resten av familien har med funnene fra flyvraket. Samtalen og fokus i dette klippet dreies fra at det i starten snakkes om forråtnelsesprosess og en endelig stadfestning av at skjorten og buksen virkelig tilhørte Martin Ludvigsen, til at alvoret og sorgen melder seg, anført av gråt og sorgreaksjoner.

#### **a. Beskrivelse av musikken** (*her kan notene limes inn*)

Temaet som blir brukt her er et utsnitt av et større tema og består av tre akkorder i en fireakkorders figur som gjentas to ganger. Stykket går i C-moll og i 4/4 takt. Tempoet er sakte

---

<sup>14</sup> Musikken brukes i andre halvdel av programmet. Fra 21min og 48 sek til 22 min og 56 sek.

og rubatopreget, og temposvingningene blir i hovedsak styrt av melodien. Melodien har også en funksjon i å tydeliggjøre og forankre mollstemningen i og med at melodien beveger seg mye mellom grunntone og moll-ters.

Ved første presentasjon av meloditema spilles det i første oktav mens den ved andre repetisjon moduleres en oktav opp. Akkompagnementet består ellers primært av en enkel oktav/kvint-figur som gjentas på hver av akkordene. Akkordprogresjonen er Cm-Bb-Ab-Bb som gjentas flere ganger. Ønsket mitt for dette tema var at det ikke skulle forstyrre stillheten i bildene. Samtidig med at det skulle uttrykke sorg, ville jeg at det skulle være en enkel og nærmest ”skjørt” preg over den. Scenen viser en sorgtung hendelse, men samtidig er det også en forsoning og et svar på et spørsmål som har forfulgt familien i mange år. Stemningen understrekes ved å lage oversiktlig og enkel musikk, og ved en akkordbruk som ikke tok oppmerksomhet, men som heller fungerte som et bakgrunnsmessig lydteppe.

## **2. ”6 to 8”**

### **a. Beskrivelse av scenen**

”6 to 8” er et afrolignende tema som blir brukt en gang, i første del av programmet<sup>15</sup>. Scenen presenterer litt av områdene rundt misjonsstasjonen der Martin Ludvigsen virket, og den inneholder blant annet en kjøretur med flotte bilder av lokalbefolkning og natur, i tillegg til en kort presentasjon av hvordan sukkerrør kan spises som snacks. Dette er en scene med ”glimt i øyet” som fungerer som en kontrast til de sterke scenene som ellers preger dokumentaren.

### **b. Beskrivelse av musikken**

Musikken har, på samme måte som bilde, et annet preg enn de andre scenene i programmet. Toneart er C-dur og den går i 6/8-delstakt. Besetningen er el-gitar, rhodespiano, orgel, og rytmeinstrumenter (trommer, shaker, m.m.) og bass. I tillegg ligger det også en enkel pad/synth i arrangementet. Melodien lett og enkel og består primært av tre toner i tillegg til en litt lengre hale. Gitar spiller en enkel akkompagneringsfigur over akkordskjema D-F-G. Gitaren markerer 16-dels og’ ene, noe som bygger opp under den lette beaten og rytmiske preget musikken har. Shakersporet, som opprinnelig er spilt inn i 4/4, bygger også opp under den lette følelsen i grooven, noe som også kan sies å være et generelt trekk med afromusikken. Rhodes spiller akkorder uten rytmiske variasjoner, i tillegg doubler den gitar på melodistemmen. Meloditema avløses av en enkel synth-figur som danner en kontrasterende

---

<sup>15</sup> Sporet begynner 12 min. 12 sekunder inn i første del og fades ut 13.12.

nedadgående melodi. Orgel dobler rhodes piano, men ved siste repetisjon av meloditema legges orgelsporet opp. Dette ”strekker” lydbildet og gir litt mer informasjon i høyere frekvensområder.

Musikken skrevet på bakgrunn av scenen der familien lander i Kongo og blir tatt imot med fest og dans i gatene. Selv om det ikke ble plassert der i klippingen i etterkant, har det en lignende følelsesmessig funksjon.

### **3. ”Sleep Well”, versjon 2 med strykeorkester**

”Sleep Well 2 ” er en annen variasjon av det tidligere omtalte pianotema. Temaet er arrangert ut på grunnlag av en lengre versjon av pianotemaet<sup>16</sup>. Temaet brukes flere steder i dokumentaren, men blir i sin helhet presentert mot slutten av programmet under begravelsen av Martin Ludvigsen<sup>17</sup>. Temaet er spilt inn av Moldova Teleradio Symfoniorkester dirigert av Gheorghe Mustea og varer i nesten tre minutter med relativt liten innblanding av reallyd fra begravelsen.

#### **Beskrivelse av musikken**

Temaet er arrangert ut i D-dur, og den består av flere deler enn pianoversjonen. Det begynnes med durvarianten av temaet der melodien spilles i fløyte og videre dobles med klarinett i andre frase. Melodien underbygges blant annet av en enkel akkompagnementbevegelse i strykergruppa og ved hjelp av en motstemme i messingseksjon. Videre kommer en kort mellomdel der orkester ”åpner” lydbildet ved å benytte et større bredde av instrumenter. Dette mellomtemaet munner videre ut i en kortversjon av molldelen av melodien spilt av fiolingruppen før durvarianten av temaet kommer tilbake mot slutten. Hele sekvensen avrundes ved en subdominant mollvariant med en melodihale i fløyte.

Tempo er sakte og med et rubatopreg primært etablert av den enkle strykefiguren som drar tempo litt fram og tilbake. Teksturen er relativt jevn hele veien, og det varieres relativt lite i intensitet.

Denne versjonen av ”Sleep Well” er et motstykke til den andre versjonen som er særdeles enkel i oppbygging og struktur. Motsetning og likhetstrekkene mellom det musikalske har en parallell i billedmaterialet i og med at pianoversjonen, den enkle, blir spilt under den interne og enkle minnestunden når familien for første gang får se tøyet til Martin Ludvigsen.

---

<sup>16</sup> Arrangør: Trond Kleven

<sup>17</sup> Musikken begynner 22.56, og fades ut mot slutten.



Versjonen for orkester er større, mer fortettet og mer utadvendt, noe som ”kler” den offentlige seremonien bedre. Den kan også markere at man uttrykker sorgen på ulike måter.

#### **4. ”Hiding in Africa”**

Temaet ”Hiding in Africa” brukes under innledningssekvensen på programmet og spiller fra starten og til 1 minutt og 20 sekunder ut i introduksjonen av programmet. Sekvensen inneholder mange forskjellige elementer og den har som funksjon å gi et overblikk over innhold og presentere noen av stemningene som kommer utover i filmen. Det begynner med et kort intervju med Norunn Ludvigsen, enken til Martin Ludvigsen, der savnet og uroligheten over å ikke vite hvordan forsvinningen skjedde, kommer fram. Videre blir også to av sønnene til Ludvigsen intervjuet om savnet og bitterheten rundt det overraskende dødsfallet til far. I tillegg til disse uttalelsene kommer det opp tekster på skjermen som navngir aktørene i serien og sier hvor gamle de nå er og hvor gamle de var da deres far forsvant. Mot slutten av sekvensen presenteres tittelen på programmet: ”Pappa, hvor ble du av?”. Det vises også et frampek til ekspedisjonen inn i jungelen der vi får et glimt av marsjen inn i jungelen før til slutt ”Hiding in Africa” avrundes da brødrene har en minnestund etter funnet av flyet og faren.

#### **Instruksjoner og egne refleksjoner**

Musikken er laget på grunnlag av generelle instruksjoner. Produsent forklarte det innholdsmessige i sekvensen, men gav ingen musikalske føringer utover at tema kunne ha en funksjon som tittelkutt og de ”temp track” som var lagt på. Det ble heller ikke gitt eksakte instruksjoner på hvor langt kuttet skulle være. Det ble derfor også laget en hale som naturlig kunne fades ut. Et eksempel på at klipping tilpasset seg musikken kan sees mot slutten av klippet ved flyvraket, der kommentarene til fortelleren er plassert der det er et opphold i musikken. I og med at instruksene var få på det musikalske plan, var rammene ganske åpne. Den generelle stemningen var i følge instruksjoner fra produsent og fra forelagte videoklipp på daværende tidspunkt en tristhet og sorg grunnet savnet av far, i tillegg til en spenning knyttet til ekspedisjonen. I tillegg til å uttrykke disse følelsene var også formålet å lage et tema som kunne benyttes som et tittelkutt som kunne brukes i åpningen av programmet. Kuttet blir også brukt under introduksjonen til del to av programmet etter reklamepausen.

## **Beskrivelse av musikken**

Tonearten i tema er d-moll, og den går i 4/4-takt. Instrumentene som brukes er et Rhodes piano (el. piano) trompet, flügelhorn, analog synth, strykelyd og padlyd i tillegg til et ”komp” som består av et trommespor, et perkusjonsspor i tillegg til bass. Det som kjennetegner alle elementene er at de er enkle. ”Hiding in Africa” innledes av en enkel akkordrekke spilt med Rhodes-piano før trompetene kommer inn. Rhodes figuren er spilt i et relativt dypt leie, i tillegg er det filtrert og lagt til litt vring. Kanskje man kan si at det dype toneleiet og filtrering av Rhodes gjør gir et lite hint om en sorgfull grunnstemning. Etter hvert kommer det to spor med trompet inn. Det ene trompetsporet har en introduserende effekt, og kan minne om en slags opptakt til den enkle grooven som kommer inn i form av shaker og perkusjon etter 10 sekunder. Dette sporet er spilt inn uten mute, men er filtrert relativt mye, noe som gjør at lyden kan minne om mutetrompet. Det andre trompetsporet i begynnelsen er primært et effektspor der det er brukt halvt nedtrykte ventiler og det er spilt oppadgående bevegelser.

Videre kommer det inn et hovedtema i synth, temaet tydeliggjør mollmoduset i musikken samtidig som det er enkelt, bestående av bare to fraser. Dette temaet kommer inn når oversiktsbilde av jungelen vises. Trompeten overtar deretter tema, og et vanlig trommespor overtar etter perkusjonen med en enkel og tradisjonell backbeatgroove, der skarptrommen markerer 2-er og 4-er noe som gir et løft og øker intensiteten i musikken. Videre markeres det et brekk og en nedtoning av musikken, før en lys og svak stryktone overtar. Musikken stopper opp, den ”henger” eller ”venter”. Her åpnes det opp for kommentarer fra fortelleren før trommegrooven og temaet kommer inn igjen for raskt å fades ut mot slutten.

Musikken er åpen og enkel, og det er vanskelig å plassere musikken innenfor en fast sjanger, men noe av tanken bak var å krydre musikken med elementer som både kunne knyttes til afrikansk musikk og norsk musikk. Den prosesserte trompeten og det åpne lydbildet preget av pad og synth kan gi assosiasjoner til enkelte mer moderne nordiske jazztradisjoner, mens trommesporet og særlig perkusjon er noe man ofte forbinder med afrikansk eller afroamerikansk musikk.

## **5. ”Looking for Martin”**

Utsnittet av programmet ”looking for Martin” begynner 5 minutter og 50 sekunder inn i andre del av programmet og er 59 sekunder langt. Dette er dag fem av ekspedisjonen. De tre brødrene har fått eskorte av en av bandene i jungelen. Situasjonen er utrygg i og med at de ikke vet hva bandens egentlige hensikt er. I tillegg består den av tungt bevæpnede barnesoldater ned i 12-13årsalderen. Bildene er preget av uro og bevegelse. Da man ikke får

lov til å filme banden, blir det derfor variert med enkelte stillbilder av banden tatt i skjul. Willy Ludvigsen, som er fortelleren i dokumentaren, referer her direkte fra situasjonen med en annen innlevelse og intensitet enn hva man finner på resten av programmet. Handlingen forsetter i mørket, på kveldstid. Det viser seg at brødrene blir ført til kommandant Alunda, en fryktet drapsmann og militær leder i området. Flere soldater blir filmet på nært hold og man får et klart inntrykk av at jeg- personen opplever situasjonen som utrygg.

### **Beskrivelse av musikken**

Dette tema er arrangert ut med forskjellige variasjoner, der det rytmiske og teksturen er variert. Den har ikke et melodisk tema, men består av akkordene C-dur og Ab-dur. Musikken går i 4/4. Akkordsammensetningen er noe uvanlig i og med at de inneholder bare én felles akkord og skalatone. Spenningen blir understreket ved at man veksler mellom dur og moll ved å i to takter hver spille de to akkordene Ab og C. I bunn ligger det perkusjonsfigurer der hovedvekten ligger på en ”shaker” i tillegg til en reversert tamburin som er tillagt mye klang. Det er også lagt på en rhodes-figur, der man med manipulering med volum i en triolfigur og vregning av klangen underbygger den ”skumle” stemningen. Som en kontrasterende lyd er det også lagt til en enkel ”klokkeaktig” synth-tema. Tema er enkelt med primært nedadgående bevegelser og lyden er plassert i et stort rom klangmessig, noe som gir en slags ”dryppeffekt”, og som kan gi assosiasjoner til noe stort, uoversiktlig og ukjent. Etter hvert legges det inn en oppadgående, gjentakende strykbassfigur som omdefinierer det harmoniske noe. Akkordene går nå over til å være C-dur, C/E, fm, fm/G. I tillegg til disse faste elementene er det lagt til en slags helikopterliknende oppadgående figur som også skaper variasjon og øker den musikalske stemningen og energien i lydbildet. Utover denne effektlyden er det primært rhodes og perkusjon som bidrar med å heve og å senke intensiteten i ”Looking for Martin”.

### **Instruksjoner og egne refleksjoner**

Denne sekvensen er også laget på instruksjoner fra klippeansvarlig. Det vil si at jeg laget musikken på bakgrunn av en beskrivelse av scenen og en generell tanke rundt at den skulle uttrykke frykt og redsel. Temaet blir brukt i jungelen når de er på vei mot flyet. Det er natt, de er slitne, og blir stilt overfor både ytre og indre usikkerhet. Formålet med musikken var ikke å lage markerte melodilinjer, men heller å finne stemninger som uttrykker de indre kontrastene til de involverte. En måte var å skape en harmonisk ustabilitet ved å bruke den overnevnte akkordprogresjonen, en annen måte var kontrasterende lyse/mørke klanger og kontrasterende

kunstige (vreng)/tilnærmet naturlige (drypp) klanger. I tillegg har trommene en rytmisk og teksturmessig variasjon som gjør at klippet er relativt musikalsk innholdsmettet.

## 8 Konturteori og filmmusikk – et eksperiment

Når man skal komponere musikk som uttrykker følelsene som skjer på filmen, står man overfor flere utfordringer. Hvordan kan man uttrykke følelsene til mennesker man ikke kjenner, og hvordan høres en følelse ut? Dette er spørsmål det vanskelig kan gies noen entydige svar på. Jeg har i teorikapittelet presentert to mulige måter å gjøre dette på som oftest går over i hverandre, en assosiativ modell og en konturmodell. Dette er teoretiske modeller, men jeg ønsker likevel å se om det kan være fruktbart å anvende dette i det ”virkelige liv”. Jeg har valgt i denne delen å konsentrere meg om konturteoriens hovedpunkter om bevegelse og ytre konturer. Videre ønsker jeg å overføre dette til musikalske uttrykk. Jeg forventer å finne at konturteorien kan være en nyttig i forhold til å komme med nye innspill i de kreative prosessene.

### 8.1 Analyse

I en referanse til konturteorien trekker Kivy frem fire elementer i musikk som han mener har en ”kontur”.

”For Kivy, music realizes its emotional expressiveness through particular formal elements such as melodic contour, modality, tempo, or dynamics. (Smith, 1999 s.153)

Jeg vil videre kort beskrive hva som skjer i musikken lineært fra a til å. Deretter vil jeg ta for meg de tre begrepene Kivy bruker: Tempo, dynamikk og melodisk kontur. Disse tre variablene er brukt som utgangspunkt for komponering og jeg vil i tillegg til å skildre nærmere forholdet mellom bilde og musikalske variabler, foreta en næranalyse av musikken. Noen av disse begrepene går over i hverandre. Det kunne også vært interessant å undersøke flere variabler, men dette begrenser seg i og med at dette er et kort eksperiment.

#### 8.1.1 Eksperiment Del 1: Barnesoldater

I dette eksperimentet er det laget ny musikk til en scene av programmet. Scenen er analysert før, i næranalysen under del 2.3, og originalmusikken er ”Looking for Martin”.<sup>18</sup>

”Looking for Martin” er brukt i den nye musikken som et utgangspunkt der noen elementer er beholdt mens andre er trukket fra. Det originale materialet som er beholdt i det nye prosjektet er den triolbaserte rhodes-figuren og en oppadgående synth-effekten. Denne brukes bare en

---

<sup>18</sup> For en grundigere beskrivelse av scenen, se del 2.3

gang. Begge deler er elementer som fungerer som effekter. I tillegg til de forskjellige elementene, er originaltempoet beholdt på 127,5 bpm<sup>19</sup>. Grunnen til at originaltempo er beholdt er at tempoet fungerer bra i sekvensen, dessuten er originalmusikken i bakgrunnen, og for å ikke krasje for mye er det derfor også lagt i samme tempo.

### **8.1.2 Beskrivelse av bildematerialet og musikk**

Før det gås inn på detaljnivå og analyserer hva som er gjort i eksperimentet, vil jeg først kort beskrive sekvensen der jeg dreier fokuset vekk fra handlingsinnholdet og over på hvordan bevegelsene og intensiteten i sekvensen forløper: De tre brødrene befinner seg inne i jungelen, og de blir der overrasket av soldatene til kommandant Alunda. Scenen er delt inn i tre delsekvenser. Den første delen begynner med at de går. Man kan høre en andpusten forteller fortelle om at de blir geleidet soldatene. Kameraet er håndholdt, noe som gjør at følelsen av å være i bevegelse forsterket. På grunn av fotorestriksjoner kan de ikke ta video av soldatene, men dette gjøres allikevel. Sekvensdel to viser disse bildene i stillbilde format. Ett av bildene viser soldater ned i 12-13 årsalderen med gevær og et intenst blikk. Den tredje delen av scenen viser soldatene etter at solen er gått ned. Nå er bildene i sakte film og man ser nærbilder av unge soldater som står rolig og ser ut i luften eller mot kamera. Det vises også bilde av den ene av brødrene sittende på kne. Kommentatoren, sammen med bildene forklarer alvoret i situasjonen. Hele sekvensen går fra mye bevegelse til lite bevegelse, mens undertonen hele veien er spenningen jeg-personen føler i møte med soldatene.

Musikksekvensen åpner med trommer i relativt raskt tempo og med mange underdelinger noe som gjør at tempoet føles raskt. Som en kontrast til dette spilles det en lyd, nærmest en udefinierbar effekt langt bak i lydbildet. Denne lyden er laget ved å hjelp av en enkel sample der den originale lyden er et orientalsk blåseinstrument. Det er deretter lagt til et filterdelay som består av tre repetisjoner av tonene panorert mot to sider og i midten i tillegg til at disse repetisjonene er filtrert<sup>20</sup>. Denne etterklangen gjør lyden større og mer uhåndterlig, og skaper dermed den ønskede kontrasteffekten til trommene langt bak i lydbildet. Effekten forsvinner etter hvert ut og rhodeseffekten fra originalmaterialet overtar fokus i lydbildet. Denne effekten hjelper også et stykke på vei å etablere C-moll tonaliteten. I det rhodeseffekten er ferdig spilt, fades et annet og enklere perkusjonsspor inn som primært markerer hvert slag i takten. I bakgrunnen etableres tonearten med hjelp av en padlyd i synth som gradvis blir sterkere.

---

<sup>19</sup> bpm referer til antall slag i minuttet

<sup>20</sup> Denne effekten er hentet Ableton Lives filterdelay

Rhodeseffekten kommer deretter inn igjen for å markere et skille, nå forsvinner gradvis perkusjonsinstrumentene bortsett fra det enkle sporet, og på samme tid med et flygel med relativt lite klang overtar lydbilde. Flygelet spiller et enkelt ”tenkende” tema der tonehøyden spenner seg over en og en halv oktav og rytmikken er uavhengig av det som skjer ellers. Effektyden som introduserte sekvensen gjentas før musikken fades ut.

## **Variabler**

### **1. Tempo**

Med tempo menes det her i tillegg til bpm, rytmisk intensitet og fortetthet. Det vil si grad av underdelinger og hvor stor plass i lydbildet trommesporet tar. Tempovariabelen forsøker å følge intensiteten i bildene. I dette klippet er rask gange det mest intensive, derfor er de mest intensive rytmene lagt der. Videre roer bildene seg helt ned til sakte film, dette uttrykkes også gjennom tempomessige variasjon. Det er hovedsakelig trommesporenes fravær og nærvær som brukes her til å variere opplevelsen av tempomessig intensitet.

Musikken i scenen begynner med et hovedtrommespor som er laget ut i fra en kombinasjon av forskjellige perkusjonstrummer. Toeren i hver takt blir markert av en dyp tromme, i tillegg er det lagt lysere rytmiske figurer som spiller ”rundt” det markerte slaget. En del av trommelyden på dette sporet er filtrert slik at bare noen frekvenser kommer igjennom. I dette tilfellet skaper dette en effekt som gjør at trommens tone kommer tydelig frem.. Kombinasjonen av filtrerte trommer, en rytmisk underdeling og en tyngre markering av toeren i hver takt er tenkt å være en musikalsk parallell til at flere mennesker går og at kameraet er i bevegelse. For å underbygge dette ytterligere fades det inn, nesten umerkelig, et nytt perkusjonsspor som også består til dels av mange underdelinger, men spilt med lysere trommer. Dette forsterker drivet i musikken, og det skal formidle det som skjer på bildene.

I tillegg til disse to rytmesporene blir det enda litt senere lagt inn enda et ekstra perkusjonsspor 16 sekunder fra start. Dette sporet er veldig enkelt og markerer hovedsakelig hvert slag i takten. Sporet er spilt med et enkelt perkusjonsinstrument og det er ikke prosessert og det har en naturlig lyd, en lyd som kunne ha kommet fra musikken i jungelen og ikke fra lydsporet. Dette sporet mikses ganske langt fram i lydbildet, og der de andre rytmiske elementene med sin kompleksitet uttrykker bevegelsen av kameraet og muligens også noe av det som skjer på innsiden til forteller, så er det tredje perkusjonssporet lagt til å for å markere gange.

De tre forskjellige rytmesporene blir fadet opp og ned i forhold til hverandre. Selv om tempo er konstant på 127,5 bpm så varierer opplevelsen av rytmisk intensitet ettersom hvilket rytmespor som har fokus. På denne måten kan man følge og variere musikkens tempomessige ”kontur”.

## **2. Dynamikk**

Med dynamikk menes det her hvor mye ”energi” det er i lydbildet. Dette varierer ved hjelp av tekstur og fortetthet innfor hvert enkelt instrument eller spor, eller total fortetthet i lydbilde. Denne variabelen har mange likhetstrekk med tempovariablene, men jeg velger her å se på dynamikk som en variabel som gjelder det rytmiske men samtidig også andre elementer. Blant annet kan energien varieres med antall spor, den kan også varieres med hvordan de forskjellige instrumentene er spilt i tillegg til filter og eq-bruk. Jeg forsøkte i eksperimentet å benytte meg av så mange dynamiske elementer som mulig til å følge opp det som skjer visuelt. Når det er mye aktivitet og bevegelse er det tykk tekstur, mens når det roer seg ned så åpnes lydbildet opp. I begynnelsen av sekvensen forsøkes det å følge opp bevegelsenes hastighet ved å ha en relativt intens rytmisk del der perkusjonsinstrumentene har mye underdelinger. Denne intensiteten økes når pad-synth og rhodes-figuren kommer inn. Når gå sekvensen er over, kommer det noen stillbilder, og videre en scene i mørket avspilt i sakte film. Lydbildet åpnes opp og roes ned i denne delen for følge de rolige bevegelsene på bildet. Dette gjøres ved at trommene taes gradvis bort og at disse erstattes av en rolig pianomelodi. Et tilleggs grep som gjøres for å markere overgangen til mørket i filmen er at trommene blir filtrert slik at de lyse frekvensene taes bort.

## **3. Melodisk kontur**

Stephen Davies trekker parallellen mellom menneskelig bevegelse og musikkens eller melodilinjens bevegelse(1994). Med melodisk kontur å ønskes det her å se om det gir noen musikalsk mening å følge bevegelsene i bildene melodisk. I dette eksempelet har jeg testet dette ut ved hjelp av pianomelodien som kommer inn etter 45 sekunder. Melodien forsøker å følge opp roen i bildene. Dette gjøres musikalsk ved at det er lagt inn store rom mellom tonene, jeg har også forsøkt å frigjøre meg fra den faste pulsen som går ganske jevnt ellers i sekvensen. En annen grunn for dette er at når melodien er stillestående, så gjenspeiler det at bildene er stille eller saktegående. En annen også muligens konturmessig parallell som jeg har forsøkt å legge inn er parallellen mellom det å se ned (en av brødrene sitter på huk og noen av soldatene ser ned mens kamerat beveger seg forbi) og en hovedsakelig nedadgående



bevegelse i melodien. Denne melodiske konturen er underlagt en naturlig og musikalsk språk, og en melodisk linje blir fulgt framfor variablene i de tilfellene disse ikke går overens.

### **8.1.3 Eksperiment Del 2: Siste strekning før flyet**

Jeg vil i denne delen først gi en oversikt og beskrivelse av bildene i scene i tillegg til det musikalske forløpet.

Scenen ”siste strekning før flyet”<sup>21</sup> er 4:52<sup>22</sup> minutter lang. Det er i tillegg lagt til en hale i musikken slik at den totale lengde på musikken er 5:11. I denne delen av eksperimentet er ingen elementer fra originalmusikken benyttet. Utklippet er heller ikke analysert før i og med at det ikke var musikk på denne scenen fra før.

Før det gås inn på detaljnivå og analyserer hva som er gjort i eksperimentet, vil jeg også i denne delen gi en oversiktsanalyse av innholdet i scenen i tillegg analysere hva som skjer musikalsk. Klippet er hentet fra et senere stadie i historien enn den ”Barnesoldater”. Brødrene er her sluppet ”fri” fra kommandant Alunda. De har fått fritt leide inn til flyet, men de har fått en tidsrestriksjon. De må være ut av det området som flyet ligger i løpet av få timer. Dette medfører at de må starte den siste etappen inn mot flyet midt på natten. Det fem minutter lange klippet består av en totalt 18timers gåtur inn mot flyet. De nattlige scenene begynner rolig før tempo tar seg opp når de kommer ut og inn i jungelen. Kameraet er også her håndholdt, noe gjør at det er mye bevegelse i kameraet selv om man i begynnelsen ser relativt lite på grunn av mørket. Gangmarsjen blir avbrutt av et fall ved 0:55 med påfølgende samtaler. Ved 1:12 er det soloppgang og da kommer omgivelsene bedre til syne, men tempoet og stemningen i filmen er fortsatt rolig med en jevn bevegelse. Stemningen og spenning stiger etter hvert som man nærmer seg flyet og ved 2:37 er man i området hvor flyet ligger. Selv om hovedpersonene er slitne, så kan det virke som om den indre spenningen stiger da enkelte ytre kjennetegn avslører dette. Plutselig er guiden borte og bildene roer seg ned. Mot slutten beveger ekspedisjonen seg mot flyet i et jevnt tempo og det virker som om to stemninger gjør seg gjeldende samtidig. På den ene side en indre spenning og forventning, på den andre side rolige bevegelser og mot flyet.

#### **Musikalske variabler**

Musikken i denne scenen er organisert under samme modell som under den foregående eksperimentdelen der jeg har brukt variablene tempo, dynamikk og melodisk kontur. Disse

---

<sup>21</sup> Scenenavn er selvlaget

<sup>22</sup> Tidsmarkeringen 0:00 er brukt konsekvent under denne delen. Viser til minutt og sekund.

variablene har blitt variert i henholdt til forandringer på bildet. Jeg har i dette klippet stort sett fokuser på variasjonen mellom bevegelse og ikke bevegelse.

Prosjektet består av totalt tolv spor der to av disse blir brukt til dialogen i filmen. Sporene er også bygd opp rundt samme grunntanke med prosjektet med variablene tempo, dynamikk og melodisk kontur. +,- står for "spenning" eller "avspenning", eller hvor stor intensitet det enkelte spor er tenkt å formidle.

## **Tempo**

Temposporene er trommespor og har som hensikt å bygge opp under bevegelsen i bildet. Ved mye bevegelse og høyt tempo i bildet brukes spor tre. Ved lav intensitet og rolige partier brukes, hvis nødvendig trommespor en eller to.

1. Tempo1- : Trommene spilles her med visper på en skarptromme og figuren er enkel.

2. Tempo2- : Dette sporet spilles på en afrikansk håndtromme<sup>23</sup>.

3. Tempo+ : Formålet med dette trommesporet er å øke den rytmiske intensiteten i musikken. Trommene består av en enkel firetakters loop som er behandlet gjennom et filter. I tillegg er den lagt til en delayeffekt<sup>24</sup>. Filterer blir manipulert ved for å få fra de ønskede frekvensområdene. For eksempel ved 3:17 er dette gjort for å få frem de dype stortrommefrekvensene. Det er i tillegg til filteret, tre delayer på dette sporet for å frambringe flere underdelinger. Underdelingene er lagt på 16-del nummer tre, seks og åtte.

## **Dynamikk**

Dynamikksporene har på samme måte som trommesporene til hensikt å bygge opp under bevegelsene i bildene. Forskjellen er at det benyttes andre typer lyder.

4. Dynamikk + : Dette sporet består av en rytmisk orgellyd som blir trukket inn enkelte steder (blant annet 4:04) for å legge til et ekstra element i lydbilde. Lyden er panorert mot høyre og de øvre frekvensene er dempet.

---

<sup>23</sup> Det er her benyttet Spectrasonics trommeplugin Stylus RMX,

<sup>24</sup> Med delay menes repetisjon, ekko av lyden i en eller annen form.

5. Dynamikk – : Dette er et ”usynlig” spor. Det består av lyden av dråper med vann som drypper på en overflate(Uvisst hva slags.) Hensikten med sporet er å legge et teppe av lyd på de ”åpne” områdene av musikken og den fungerer som en parallell til jungellydene som allerede er til stede i lydsporet til programmet.

### **Melodisk kontur**

Ved utformingen av de melodiske konturene har jeg tatt to hensyn. Rytmask bevegelse og melodisk bevegelse. Begge de to melodisporene spilles på et Fender Rhodes MKII.

6. Melodisk kontur – : Dette sporet kjennetegnes med sitt frie rytmiske preg og med åpne rom. Formålet med denne strukturen er at melodien skal ha en rolig og ”drømmende” effekt og hjelpe til med å bygge ”ned” der denne blir trukket inn. Melodien brukes blant annet ved soloppgang (1:28)

7. Melodisk kontur + : Denne melodien er rytmisk og den starter relativt dypt for å så å bevege seg oppover parallelt med akkordrekken Fm- Bb- Cm. Det rytmiske her er fastere og raskere.

De resterende sporene: 8. Effektspor, 9. Trompet, fungerer som hjelp til å bygge opp de overnevnte variablene samtidig som de fungerer som musikals hjelp i og med

10. Vokalsampler: Dette sporet består av undertegnede sang som er plassert i en sampler for så å bli prosessert ved hjelp av blant annet et filer og en delay. Dette sporet fungerer som en pad i lydbildet og jevner ut overganger i tillegg til å hjelpe til med å lage en helhet av lydbildet.

### **Volum**

Musikken til scenen er her hovedsakelig laget med Ableton Live. Grunnen til dette er at den er en intuitiv applikasjon å jobbe med. Selve prosjektet er enkelt satt opp der hvert spor spiller hele tiden, og der de er variert ved hjelp av en volumkurve. Denne kurven er forsøkt tegnet inn parallelt med musikken og i henhold til de forskjellige variablene. Ved rolige partier er for eksempel trommespor 1, og 2, trukket fram i tillegg til ”melodisk kontur-”. Og det motsatte er gjort ved mye bevegelse i bilde. Under vises skjermbildet der kurven vist på hvert enkelt spor er volumparametrene.



## 8.2 Resultat

Jeg har i dette eksperimentet forsøkt å komponere musikk der jeg har hentet noen elementer fra konturteorien og brukt disse som musikalske variabler. Eksperimentet tar for seg en sekvens på litt over ett minutt, noe som er kort i forhold til å finne brukbarheten av modellen. Imidlertid har forsøket gitt nyttige innspill i forhold til prosessen med å lage musikken. Konturteorien gav hjelp til å komme fram til en modell der jeg delte opp de ekspressive kvalitetene til musikken opp i kategorier. I dette tilfellet delte jeg disse opp i kategoriene tempo, dynamikk og melodisk kontur, kategorier som kunne vært andre i andre tilfeller. Disse kategoriene ble manipulert i forhold til styrke og bevegelse/ energi parallelt med bevegelsen i bildet. Denne måten å tenke på hadde flere interessante aspekter ved seg.

Jeg tror ikke at det musikalske resultatet ved å bruke en konturteoretisk modell nødvendigvis blir noe helt annet enn ved bruk av andre teorier. Samtidig var nettopp bruk av teorien en inspirasjon til hvordan man kunne nærme seg filmmusikken fra en annen vinkel. Konturteorien fungerte i så måte kanskje mer som en inspirator og idégenerator enn at man

kan hevde at teorien i seg selv frembringer annen type musikk enn ved assosiasjonsteoriene. En annen forskjell mellom originalinnspillingen og eksperimentet er at det er en større musikalsk variasjon i eksperimentet. Noe av grunnen til dette kan være at man skal prøve ut mange musikalske variasjoner på relativt lite plass, men samtidig kan dette komme av at metoden har gitt nyttige innspill. For det tredje kan man si at konturteorien kan tilveiebringe en ”enkel og likefram” måte å komponere på, der noen av rammene er satt på forhånd i stedet for ubevisst å lage nye rammer selv. Metoden som er utprøvd i eksperimentet har visse likhetstrekk ved Mickey Mousing<sup>25</sup> i og med at jeg forsøker å tett følge det som skjer på skjermen. I tillegg opplevde jeg at en ny teoretisk innfallsvinkel til en hvis grad dreide fokuset mitt vekk fra ren musikkteknisk måte å jobbe på til en mer helhetlig måte å tenke på. Jeg ble tvunget til å se på de litt lengre linjene i musikken og koble disse direkte opp mot det som skjedde på bildet. Kanskje man kan si at begrepet ”lydbilde” fikk et rikere innhold? Konturteorien oppleves med andre ord ikke som en oppskrift, men heller som en hjelp til å kreative innspill.

Konturteorien strekker seg langt i å prøve å gi en ikkerepresenterende forklaringsmodell på følelser og musikk. Imidlertid, når man skal forsøke å konkretisere teorien i musikk, er det vanskelig å komme utenom det assosiative. Dette kommer rett og slett av at man må ha et lydmateriale og et utgangspunkt å jobbe med. Disse samplingene og utgangspunktene med lyd har nødvendigvis referanser. I stedet for å velge lyder fra en helt annen type arena ble det naturlig i dette tilfelle når jeg skulle lete etter lyder til trommene å begynne med ”ambiente” perkusjonslyder som gir assosiasjoner til Afrikas jungel. Dette viser kanskje også at det ikke nødvendigvis er så ønskelig å sette et alt for tydelig skille mellom kontur og konvensjon.

---

25 Tegnefilmene til Walt Disney på 1930-tallet var kjennetegnet ved en nær knytning mellom lyden og bevegelsene på skjermen. Denne koblingen kalles ”Mickey Mousing”. Det er ikke nødvendigvis ønskelig å følge opp alt som skjer på skjermen. “Mickey Mouse and the other Disney characters often move in exact synchronization with music, even when they are not dancing. Such matching of nondance movement with music came to be known as ”Mickey Mousing” (Carlsson 2005). Mickey Mousing har en egen funksjon i animerte filmer, da man da ikke har noen form for direktelyd. I andre typer filmer kan den derimot framstå som banal og overdrevet. Ofte kan det være ønskelig å antyde kontrasterende stemninger, eller for eksempel varsle kommende handlinger.

## 9 Reflekterende oppsummering

Jeg har i denne oppgaven analysert musikken til dokumentaren "Pappa, hvor ble du av?" med problemstillingen "Hvordan kan man formidle følelser i musikk ved å anvende assosiative teorier og "konturteorien" ved komponering av musikk til bilde?" Formålet med å analysere egenlaget musikk var blant annet å prøve å avdekke noe av det intuitive som skjer i komposisjonsprosessen når man forsøker å uttrykke følelser gjennom musikk. I analysen av musikken har jeg forsøkt å plassere musikken og forståelsen min av musikk og følelser inn i en musikkfilosofisk tradisjon der jeg har belyst assosiative teorier og Peter Kivys konturteori som en annerledes og til dels oppponerende teori. Videre har oppgavens formål vært å anvende teorien på en ny måte. Dette er gjort ved å konkretisere teoriene i en musikalsk analyse, der den første delen tar for seg analyse som går i tråd med assosiative teorier. I den andre delen, eksperimentdelen, har jeg forsøkt å eksemplifisere dette ved å lage ny filmmusikk, og da med utgangspunkt i enkelte variabler, som her var tempo, dynamikk og melodisk kontur på bakgrunn av konturteorien.

Teorikapittelet tar for seg flere teoretiske og filosofiske retninger, og et felles trekk med de fleste teoriene er at de baserer seg på en assosiativ modell der musikken refererer til ting utenfor en selv. Dette kan være kulturelt betingede referanser, eller det er referanser til for eksempel den menneskelige stemme som "arousal theory" blant annet er et eksempel på. Tittelen på oppgaven, "Lyden av en følelse" er inspirert av Susanne Langers (1951) uttrykk "the morphology of feeling" (eng.) Selv om musikk ikke kan sidestilles med språk, så mener Langer at følelser i musikk har bestemte "former" Man tenker seg at musikken kan den være en "bærer", en formidler av attributtene til en følelse, som i sin tur igjen kan oppleves av lytteren. Addis formulerer det på denne måten: "Music and emotion have "some common logical form" such that music is" a tonal analouge of emotive life" (Addis 1999, s. 25).

Musikkens grunnleggende fysiske oppbygning gjør denne tanken mulig. Gjennom forskjeller i tonehøyde, volum og tempo kan musikk overføre følelser og skape opplevelser hos lytteren ved å anvende forutbestemte former eller mønstre. Denne måten å tenke på i forhold til filmmusikk er beleilig fordi man der ikke skal uttrykke sine egne følelser, men ofte følelsene til noen andre, og i en setting man ofte ikke kjenner.

Konturteorien trekker morfologitankegangen til Langer lengre, og den er et forsøk å finne fram til en ikkerepresenterende teori i forhold til musikk og følelser. Man kan derfor si at

konturteorien er et motstykke til den assosiative, konvensjonsteoritypen. Konturteorien sammenligner to konturer, musikkens kontur, og konturen til menneskelig bevegelse. Ved å koble disse konturene mot hverandre tilbyr konturteorien en modell som tar i bruk blant annet de tidligere nevnte variablene tonehøyde, tempo, og dynamikk for å uttrykke følelser. Ved å plassere følelsen ”i” musikken nærmer man seg ”lyden av en følelse”

Presentasjonen av teorien er relativt overflatisk behandlet, og i teorikapittelet går det ikke inn i de enkelte punktene og kobler dette opp mot musikken i dokumentaren. Grunnen til det er at emnet musikk og følelser har vært gjenstand for mange påstander, og en gjennomgang peker på hvilket grunnlag de ulike hypotesene er bygget på. For det andre går jeg i denne sammenhengen ikke inn for å spesielt forsvare en teoretisk retning, men vil i stedet presentere en oversikt over hvilke teorier som omhandler musikk og følelser. Konturteorien er en av ulike innfallsvinkler til å skape musikk, og derfor er det behov for å se den i sammenheng med andre teorier, både med argumenter for og kritikk mot hver enkelt. I tillegg er rammene for denne oppgaven begrenset, slik at en teoretisk drøfting bør ta utgangspunkt i nettopp å skape en viss oversikt.

Min nære posisjon til analyseobjektet har representert noen metodiske utfordringer. På samme tid har dette gitt noen kvalitative fordeler, spesielt med hensyn til innsyn i komposisjonsprosessen. Sagt på en annen måte; komposisjonsprosesser er svært vanskelig å analysere dersom man hadde valgt musikk som andre hadde komponert. Kreativitet og komposisjonsprosesser er med andre ord noe som langt bedre lar seg avdekke dersom innfallsvinkelen er personlig.

Når man skriver om musikk og følelser, beveger man seg mellom to arenaer og sfærer som verken kan avgrenses verbalt eller fysisk, og kommunikasjonen av disse er vanskelig å formidle. Masterprosjektet har i stedet en mer subjektiv, kvalitativ karakter, som formidler personlige inntrykk gjennom musikalske uttrykk, supplert av en teoretisk og verbal beskrivelse. Begrunnelsen for å benytte seg av en kvalitativ tilnærming er hovedsakelig at man ved nærhet til forskningsobjektet kan få fram en dybde og en helhetsforståelse av forskningsobjektet. Man befinner seg i spenningspunktet mellom å velge grad av nærhet eller distanse til et materiale (jf. Repstad 2002). I denne sammenheng kan jeg nok si at jeg i større grad har tilstrebet en *helhet* framfor dybde. I analyse av en relativt stor mengde musikk, og innenfor en begrenset omfangsramme av oppgaven, har det vært et mål å gi en slags kvalitativ

og nær oversikt, der hovedpunkter har kommet fram. Møtet mellom analyse og de to teoretiske hovedtilnærmingene har vært av et slikt omfang at det har utfordret mulighetene til grundigere dypdykk i de enkelte musikkstykkene. I et større prosjekt enn dette ville det vært naturlig å la den kvalitative dybdeorienteringen komme klarere fram, hvor man da heller tar for seg en mindre mengde musikk.

Ofte er komposisjon noe intuitivt, og kanskje et uttrykk for noe man føler i øyeblikket musikken skapes. Deretter analyseres musikken, og i noen grad sammenliknes denne med musikkteori og musikkfilosofi. I denne oppgaven har jeg forsøkt å gå i motsatt retning, da jeg har tatt utgangspunkt i teori for å skape musikk. Dette representerer en slags indre motsigelse, da tema nettopp er musikk og følelser. Er det mulig, ut fra et teoretisk, og dermed et kognitivt perspektiv, å skape musikk, som igjen skal formidle følelser? I tillegg representerer det teoretiske et verbalt kommunikasjonsmedium, som er vanskelig å overføre til musikken, og som vanskelig kan forklare eller beskrive musikk og dens funksjon.

I behandling av musikk, følelser og film oppstår det mange spenningsforhold. I film kan ytre bevegelser og indre følelser ha forskjellig karakter. Man antar gjerne at det ytre bevegelser gjenspeiler det indre, spesielt på film, noe som er en hypotese som ligger til grunn i filmmusikk, og innenfor assosiativ teori. I fiksjon er det mulig å manipulere med bevegelser, slik at de i større grad stemmer overens med hvilke følelser man vil formidle. I en dokumentarfilm er denne dimensjonen vanskeligere å styre, da man ikke med sikkerhet kan vite hvorledes personene føler. Som komponist tillegger man en ytre bevegelse en spesiell følelse. I konturteorien har man også utfordringen at man ikke tar utgangspunkt i semantiske systemer, men har andre kriterier for valg av musikk som representasjon for følelsene.

Konturteorien er en tiltrekkende teori å benytte i forhold til TV-musikk i og med at den hevder å være kontekstuavhengig. Eksperimentdelens idé er å prøve å knytte det visuelle med musikken ved å benytte konturteorien som modell. Eksperimentet benytter seg av tre variabler som varieres i tråd med det visuelle. Funn fra eksperimentdelen viste også at når man skal komponere musikk er det viktig og naturlig å benytte seg av de innfallvinklene man har tilgjengelig framfor en unaturlig deling og fokusering på en retning. Peter Kivy (2002) lanserer begrepet "enhanced formalism" som sier at musikk inneholder mangfoldige dimensjoner og lag, både formelle og estetiske, og kan best forstås når man utforsker musikken gjennom en bredde av perspektiver. Det er derfor naturlig å tenke seg en



kombinasjon av forståelsesmåter for å få en dybde i utforskningen av forholdet musikk og følelser. Vi kan støtte opp om Smith sine konkluderende betraktninger: "Rather than see these two positions as mutually exclusive, it might be better to view them as complementary theories accounting for different aspects of the same phenomenological experience" (Smith 1999, s.155). Dette samsvarer med funn i eksperimentet der det vises at det er lite nyttig med et vanntett skille mellom en refererende innfallsvinkel og konturteorien i praktisk musikkkomposisjon.

Ved å bruke konturteorimodellen linker man det visuelle nærmere opp mot musikken der man bruker bildet som en direkte dirigent til lyden. På den måten kan man si at begrepet lydbilde får en annen betydning, og kanskje kan konturteorien være en hjelp til å knytte det audiovisuelle og musikken og følelsene tydeligere sammen enn man ser i komposisjon ved hjelp av assosiative teorier.

Analyser foregår ofte i etterkant av en komposisjon, av et allerede bestående verk. Gjennom eksperimentet og konturteorien nærmer man seg en slags hypotetisk-deduktiv framgangsmåte til komposisjonen, som innenfor musikkvitenskap er annerledes og representerer en noe upløyd mark. Dette kan være en nyttig innfallsvinkel til å komponere musikk til bilde, ikke først og fremst som eneste modell, men i en kombinasjon med andre innfallsvinkler der konturteorimodellen kan gi innspill i den kreative prosessen.

## 10 Referanseliste og vedlegg

Addis, Laird (1999): *Of Mind And Music*. New York: Cornell University Press

Allen, Richard og Smith, Murray (1997): *Film Theory and Philosophy* Oxford: Clarendon Press

Carlsson, Sven E. URL: <http://www.filmsound.org/filmart/bordwell2.htm> (lest 25.07.05)

Carrol, Noël (1997): *Music in the movies: I: (1997): Film Theory and Philosophy* Allen, Richard og Smith, Murray (red.) Oxford: Clarendon Press

Cook, Nicholas og Dibben, Nicola (2001) "Musicological approaches to emotion" I: *Music and emotion theory and research*. Juslin, Patrik N. og Sloboda, John A. Oxford (red): Oxford University Press

Davies, Stephen (1994): *Musical Meaning and Expression*. Ithaca and London: Cornell University Press,

Davies, Stephen (2001): "Philosophical perspectives on music's expressiveness" I: *Music and emotion theory and research*. Juslin, Patrik N. og Sloboda, John A. Oxford (red): Oxford University Press

Davies, Stephen (2003): *Themes in the Philosophy of Music* Oxford :Oxford University Press

Mark DeBellis (2001): "Music: I :." *The Routledge Companion to Aesthetics* : Gaut, Berys og Lopes, Dominic London: Routledge URL:  
<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/DebillisLectureNotes.htm>

Juslin, Patrik N. og Sloboda, John A. Oxford (2001): *Music and Emotion: Theory and Research (Series in Affective Science)* Oxford: Oxford University Press

Karlin, Fred og Wright, Rayburn (2004): *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* New York, London: Routledge

Kivy, Peter (2002): *Introduction to a philosophy of music* New York :Oxford University Press

Kivy, Peter (2001)*New essays on musical understanding* New York: Oxford University Press

Kivy, Peter (1980): *The Corded shell* New Jersey: Princeton University Press

Kivy, Peter (1989): *Sound Sentiment* Philadelphia: Temple University Press

Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju* Oslo: Ad notam Gyldendal

Larsen, Peter (2005): *Filmmusikk historie, analyse, teori* Oslo: Uuniversitetsforlaget

Langer, Susanne (1957): *Problems of Art*: New York: Macmillan Coll Div

Langer, Susanne (1951): *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge: Harvard University Press

Lorentzen, Anne H.(2000): *Kjønnnet eller frikjønnnet? Rock som diskursiv praksis* Hovedfagsoppgave i sosiologi, Universitetet i Bergen, URL: [http://www.ub.uib.no/elpub/2000/h/710001/\(Lesedato 07.07.05\)\(upaginert\)](http://www.ub.uib.no/elpub/2000/h/710001/(Lesedato 07.07.05)(upaginert))

Ludvigsen, Willy (2004): *Reisen inn i dype landskap* URL: [http://www.willyludvigsen.no/bok\\_om\\_boka.asp](http://www.willyludvigsen.no/bok_om_boka.asp) (Lesedato 03.05.05)

Mulelid, Marit Johanne (2004): *Den første kommunikasjonen* URL: <http://wo.uio.no/as/WebObjects/theses.woa/wa/these?WORKID=19475> (Lesedato: 28.05.05)

Rasmussen, Trond R (2004): *Lydspor for livet? : om langvarige fanforhold og identitet* URL: <http://wo.uio.no/as/WebObjects/theses.woa/wa/these?WORKID=18256> (Lesedato 07.06.05)

Repstad, Pål (2002): *Mellom nærhet og distanse* Oslo: Uuniversitetsforlaget

Plantinga, Carl og Smith, Greg M.(1999): *Passionate views, film cognition, and emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press

Rönnberg, Niklas (1999): *Känslornas språk, kontexten, kulturen och kunskapen*  
URL:[www.itn.liu.se/~nikro/papers/kanslornassprak.pdf](http://www.itn.liu.se/~nikro/papers/kanslornassprak.pdf) (Lesedato 15.07.05)

Scruton, Roger (1998): *The Aesthetic Understanding : Essays in the Philosophy of Art and Culture* Methuen and Carcanet: St. Augustine Press

Thagaard, Tove (2003): *systematikk og innlevelse*, Oslo, Fagbokforlaget

Thor Joachim Haga (2004): *Filmmusikalske Kodak-øyeblikk, musikalsk konstruksjon av emosjonell, stemningsmessig og symbolsk egenverdi i neoklassisk film* Oslo: Universitetet

Varèse Edgard (1962):*The Electronic Medium* Forelesning. Yale: URL:  
<http://helios.hampshire.edu/~hacu123/papers/varese.html> (Lesedato: 170805)

Wadel, Cato (1990): *Den samfunnsvitenskapelige konstruksjon av virkeligheten*.  
Flekkefjord: SEEK A/S.

Wallmann, Johannes (2005): *The music of Herbie Hancock: Composition and Improvisation in the blue note Years* :New York

*Wikipedia the free encyclopedia* (2005):” Florentine Camerata”

## **Vedlegg**

Dokumentarfilmen “Pappa, hvor ble du av?” DVD-versjon

Utklipp av dokumentarfilmen ”Pappa, hvor ble du av?” med ny musikk .